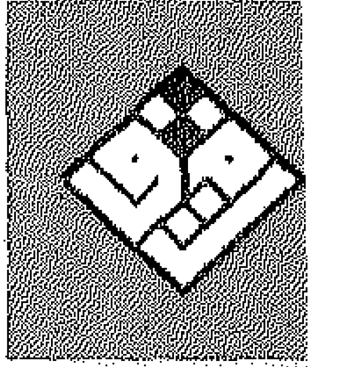




المشروع القومي للترجمة

الفن الطليطلى

الإسلامى والمدجن

تأليف : باسيليو بابون مالدونادو

ترجمة : على إبراهيم منوفى

مراجعة وتقديم: محمد حمزة الحداد

523

المشروع القومى للترجمة

الفن الطليطلى الإسلامى والمدجّن

تأليف : باسيليو بابون مالدونادو

ترجمة : على إبراهيم منوفى

مراجعة وتقديم : محمد حمزة الحداد



٢٠٠٣

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٥٢٣
- الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن
- باسيليو بابون مالدونادو
- على إبراهيم منوفى
- محمد حمزة الحداد
- الطبعة الأولى ٢٠٠٣

هذه ترجمة كتاب

ARTE TOLEDANO
ISLAMICO Y MUDEJAR
Basilio Pavón Maldonado

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 **Fax :** 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

تقديـــم المراجع

تحتل دراسة المدن عامة والمدن العربية الإسلامية خاصة ركنًا مهمًا من أركان الدراسات الجغرافية ، والتاريخية ، والحضارية ، والآثارية. ويرجع ذلك - بطبيعة الحال - إلى أن المدينة وتطوراتها السياسية ، والإدارية ، والاجتماعية ، والفكرية، والاقتصادية ، والفنية تمثِّل الوحدة الحيوية والجزء الفعال من حركة التقدم الحضارى لأى مجتمع من المجتمعات.

وتحفل المكتبات المحلية ، والإقليمية ، والعالمية، بعدد وافر من الدراسات والبحوث عن التمدن الإسلامى عامة أو عن مدينة أو مجموعة من المدن العربية الإسلامية من جميع الزوايا والميادين بغية إبراز أهميتها ومكانتها فى حركة التمدن ، وكذلك دراسة تركيبها السكانى والاجتماعى وأحوالها الصناعية والتقنية والفكرية والعلمية ومخلفاتها الآثارية وموقعها الجغرافى بماله من علاقة بنموها وتطورها ووظيفتها.

ورغم أننا لا يمكن أن ننكر أو نتجاهل حقيقة الدور الذى قام به الرواد من المستشرقين والعلماء الغربيين؛ فهم الذين خطوا للشرق خطوات البحث العلمى الحديث فى هذا الحقل المهم ، وأسهموا فى وضع اللبنات الأولى له ، وأرست أبحاثهم ودراساتهم دعائمه على أسس متينة، إلا أن ذلك لا يعنى أن نغفل تلك الدوافع والأهداف السياسية التى كانت وراء هذا التوجه ، وذلك الاهتمام نحو دراسة المدن العربية الإسلامية خلال المراحل التاريخية المختلفة ، وهى الأهداف والدوافع نفسها التى كانت وراء الحركة الاستشراقية وتطورها وتشعبها.

ومهما يكن من أمر، فإن الدراسات الأجنبية العديدة حول التمدن الإسلامى ، ووضع المدينة العربية الإسلامية وتطورها ومكانتها فى حركة التمدن Urbanization، قد أفرزت اتجاهين أساسيين:

الأول إيجابى ، والثانى سلبى.

ومن بين أصحاب الاتجاه الأول كل من: ماسينيون وبوتى ولويس والأخوان وليم وجورج مارسيه ولومبارد وغيرهم.

أما أصحاب الاتجاه الثانى فمن بينهم كل من: سوفاجيه وكارديت وبيرين وبلانهول وشتيرن وألبرت حورانى وغيرهم.

وقد تناولت دراسات هؤلاء وأولئك إحدى المدن العربية الإسلامية خلال مرحلة تاريخية معينة ، أو عبر المراحل التاريخية المختلفة ؛ ومنها دراسات كل من: ماسينيون عن الكوفة، وليسز ولاسنر عن بغداد، وروجرز عن سامرا، وسوفاجيه عن حلب، وفلزنجر وفتزنجر عن دمشق، ولويس عن إستانبول، وآربرى وكلارك عن شيراز، وكوستيليو عن قاشان، وسرجنت عن صنعاء، وكوبياك وسكانلون عن الفسطاط، وكليرجيه وأندريه ريمون عن القاهرة، وديسبوا عن القيروان، وتورنو عن فاس، ولامبير وفالديو عن طليطلة، وهيلنبراند عن قرطبة ، وبالنشيا عن إشبيلية ، وجيمس دكى (يعقوب زكى) عن غرناطة ، و ivan lovrenovic عن البوسنة وغير ذلك.

كذلك اتجهت دراسات أخرى نحو دراسة المدينة الإسلامية والتمدن الإسلامى بصفة عامة، أو دراسة موضوعات محددة ومفردات معينة بصفة خاصة، ومن هذه وتلك دراسات كل من: لابيدوس وشتيرن وألبرت حورانى عن المدينة الإسلامية، ودراسة بينت عن أيديولوجية التمدن الإسلامى، ودراسة أشتور عن التمدن الإدارى فى سوريا إبان العصر الوسيط، ودراسة كلودكاهين عن الحركات الشعبية والتنظيمات الاجتماعية فى المدن الإسلامية إبان العصر الوسيط، ودراسة جويتين عن المدينة الإسلامية فى ضوء وثائق الجنيزة، ودراسة هرتزفلد عن العمارة الإسلامية فى

دمشق، ودراسة هوتكيروفيت عن مساجد القاهرة ، ودراسة جابرييل عن مساجد إستانبول وغير ذلك .

كما أن بعض الدراسات التى تناولت عدة مدن فى إقليم واحد ؛ ومنها دراسة ليوبولد تورس بالباس عن المدن الإسلامية فى إسبانيا ، أو دراسة المدن الكبرى خلال مدة تاريخية معينة ، ومنها دراسة أندريه ريمون عن المدن العربية الكبرى خلال العصر العثمانى وغير ذلك.

هذا وقد بدأت الدراسات العربية الحديثة فى هذا الحقل العلمى المهم فى الظهور قبل منتصف القرن العشرين المنصرم بقليل ، ثم سرعان ما أخذت فى التزايد والتضاعف حتى صارت تخصصًا مستقلا جذب إليه الكثير من المتخصصين فى بعض الجامعات العربية.

وحسبنا أن نشير إلى بعض هذه الدراسات، ومنها – على سبيل المثال – دراسات كل من: صالح العلى عن البصرة، وفؤاد فرج وعبد الرحمن زكى عن القاهرة، وأحمد فكرى عن قرطبة، والسيد عبد العزيز سالم عن قرطبة والإسكندرية والمرية وطرابلس الشام ومرسيه وطليطلة، والحبيب الجنحانى عن القيروان، ومصطفى الموسوى عن العوامل التاريخية لنشأة وتطور المدن العربية الإسلامية، وشاكر مصطفى عن المدن فى الإسلام، ونزار الصياد عن المدن والعمران فى صدر الإسلام، وعبد الجبار ناجى عن المدن العربية الإسلامية، ودراسة أيمن فؤاد سيد عن التطور العمرانى لمدينة القاهرة منذ إنشائها وحتى الآن (١٩٩٧ م) ودراسته الأخرى (بالفرنسية) عن عاصمة مصر حتى العصر الفاطمى (الفسطاط والقاهرة) ودراسة محمود الحسينى عن التطور العمرانى لعواصم مصر الإسلامية (رسالة دكتوراه - غير منشورة ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة) ودراسة عبد العال الشامى عن مدن الدلتا فى العصر العربى الإسلامى (رسالة دكتوراه ، غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة) ودراسة جمال حمدان عن جغرافية المدن، ودراسة منظمة العواصم والمدن

الإسلامية عن أسس التصميم المعمارى والتخطيط الحضرى فى العصور الإسلامية المختلفة بالعاصمة القاهرة (١٩٩٠ م) وغير ذلك.

وبعد، فإن الكتاب الذى نقدمه اليوم للناطقين بلغة الضاد - سواء من المتخصصين أو من القراء - إنما يتناول دراسة لإحدى الحواضر الكبرى التى حملت مشعل الحضارة الإسلامية فى الأندلس - وهى مدينة طليطلة - ولكن من زاوية محددة وهى زاوية الفن - سواء الفن الإسلامى أو الفن المدجن - ولذلك جاء عنوان الكتاب - وهو الفن الطليطلى: الإسلامى والمدجن - مناسبًا وملائمًا لمحتواه ومستوعبًا لمضمونه، وهو من تأليف باسيليو بابون مالدونادو، وقد صدرت طبعته الأولى فى مدريد عام ١٩٧٣ م ، والثانية عام ١٩٨٨ م.

وطليطلة Toledo، كما هو معروف، لم تكن مدينة مستحدثة أو مخلوقة إبان العصر الإسلامى ، وإنما هى مدينة قديمة للغاية، وقد ازدهرت فى عصر الرومان ، ثم لم تلبث أن أصبحت قاعدة القوط الغربيين (Visigodos) ودار مملكتهم، وظلت بعد الفتح الإسلامى للأندلس محافظة على مكانتها المهمة، وكانت تضم عدة طوائف من المستعربين والمولدين واليهود، فضلا عن أقلية من الفرنجة، وكانت مزاجًا لعناصر وتقاليد لاتينية وقوطية وإسلامية، وفضلاً عن ذلك فقد كان لموقعها الإستراتيجى على نهر تاجه Tajo وإحاطته لها من ثلاث جهات أثره الكبير فى مناعتها ؛ فلم تسر إلا فى جهة الشمال.

وبعد سنوات طويلة من الثورات المتعددة أضحت طليطلة منذ عام ٣١٨هـ / ٩٣٠ تحت لواء الخلافة الأموية بقرطبة، وعقب سقوط الخلافة ٤٢٢ هـ/ ١٠٣٥م بقليل استقل بنو ذى النون بطليطلة ٤٢٧-٤٧٨هـ/١٠٥٣ - ١٠٨٥ م ، وفى هذه السنة الأخيرة - أى ٤٧٨ هـ/ ١٠٨٥ م - سقطت طليطلة فى أيدى ألفونسو السادس ملك قشتالة ؛ فكانت بذلك أول المدن والقواعد الأندلسية المهمة التى سقطت فى أيدى المسيحيين الإسبان، وكان ذلك بداية ما عرف بحركة الاسترداد المسيحى Reconquista التى قوضت دعائم الإسلام وأزالت سلطان المسلمين عن الأندلس نهائيا فى عام ٨٩٧ هـ / ١٤٩٢ م .

وقد أدرك الشاعر عبد الله بن فرج اليحصبى هذه الحقيقة ، فأنشد يقول:

يا أهل الأندلس حثوا مطيكم
فما المقام بها إلا من الغلط

الثوب ينسل من أطرافه وأرى
ثوب الجزيرة منسولاً من الوسط

ونحن بين عدو لا يفارقنا
كيف الحياة مع الحيات فى سفط؟

وقد ازدهر الفن الإسلامى فى طليطلة أيما ازدهار ، سواء فى عصر الخلافة أو فى عصر أسرة ذى النون، وهو ما يستدل عليه من المصادر التاريخية ، وتؤكده وتعززه الأدلة المادية الآثارية الباقية ، معمارية كانت أم فنية.

ورغم السيادة المسيحية للمدينة منذ عام ٤٧٨هـ /١٠٨٥ م فإنها لم تكن حجر عثرة يعيق استمرار الفن الإسلامى فى المدينة ، ولكن العكس هو ما حدث؛ إذ ساد الفن الإسلامى وغلب، ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى استمرار إقامة المسلمين بالمدينة واضطلاعهم بالحرف والمهن المختلفة، وقد أطلق على هؤلاء المسلمين اسم المدجنين (والاسم مشتق من الفعل دجن أى استكان وخضع) ومن ثم نسبت الأعمال الفنية التى أجادوها وأبدعوا فيها إلى هذا الاسم ، فعرفت بالفن المدجن.

ولما كان الفن المدجن قد ظهر أول ما ظهر فى طليطلة ، نظراً لكونها أول المدن والقواعد الأندلسية التى سقطت فى أيدى المسيحيين، ولذلك حظيت هذه المدينة بدراسات كثيرة حول الفن المدجن بها، وقد بدأت هذه الدراسات منذ أواخر عقد الستينيات من القرن ١٩ م المنصرم – وبالتحديد فى ١٩ يونيه ١٨٥٩ م عندما ألقى خوسيه أمادور دى لوس ريوس خطاب انضمامه إلى الأكاديمية الملكية بسان فرناندو، ويحمل هذا الخطاب خطوطاً للبحث استمر عليها الباحثون فيما بعد،

كما يتضح مـن هذا الخطاب مدى قلة المعرفة المتوافرة وقتئذ، وقد استمرت المناقشات التاريخية والمتناقضات المتعلقة بالفن المدجن ، سواء من خلال الأكاديمية الملكية ، أو مـن خلال الكتب والمقالات الصحفية التى صدرت خلال النصف الثانى من القرن ١٩

وتوالت الدراسات حول الفن الطليطلى منذ الربع الأول من القرن ٢٠ المنصرم وحتى الآن، وكانت البداية مع تلك الدراسة القيمة للسيد / مانويل جوميث مورينو عن: الفن المدجن فى طليطلة (مدريد ـ ١٩١٦م) وقد انتهى مورينو من دراسته إلى وجود عدة مراحل للفن المدجن، ولا يزال الكثير من الدارسين يسيرون على هذا النهج حتى اليوم، وخاصة تلك الدراسة ذات الانتشار الواسع على حد قول جوثمان.

ومن الدراسات التالية حسبنا أن نشير إلى أعمال وإسهامات كل من: إيلى لامبير (١٩٣٣ م) وهنرى تراس (١٩٣٢ م – ١٩٧٠ م) وليوبولد تورس بالباس (١٩٥٢ م – ١٩٥٣ م – ١٩٨٣ م) وباسيليو بابون مالدونادو ومارتينيز كابيرو (١٩٨٠ م ،، ١٩٨٢ م ، ١٩٩٠م) وماريا تيريزا إيجيرا (١٩٨٤م ، ١٩٨٧م ، ١٩٩٣م ، ١٩٩٥، ١٩٩٦م) وكلارا دلجادو باليرو (١٩٨٧م ، ١٩٩٣م ، ١٩٩٥ م) وكُونْثِبْثيون آباد كاسترو (١٩٩١ م) وروفائيل لوبث جوثمان (٢٠٠٠ م) .

كذلك ساهم بعض العلماء والباحثين العرب فى دراسة الفن الطليطلى، سواء الإسلامى أو المدجن، وحسبنا أن نشير إلى الأعمال الرائدة للأستاذ الدكتور/ السيد عبد العزيز سالم عن العمارة الإسلامية فى الأندلس وتأثيراتها المختلفة سواء فى إسبانيا نفسها أو فى خارجها ، والتى نشرت فى أبحاث مفردة ، أو ضمن مؤلفاته المتعددة، ولكن حسبنا أن نشير هنا إلى بعض أبحاثه المرتبطة بطليطلة وآثارها ، ومنها بحثه عن "مسجد المدجنين بطليطلة" المنشور فى مجلة كلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية ـ المجلد ١٢ – ١٩٥٨م ، وبحثه عن "طليطلة" المنشور فى مجلة الفكر الإسلامى، السنة الأولى، العدد الخامس، بيروت ١٩٧٠م . هذا وقد أعيد نشر البحثين

فى كتاب حوى عدة بحوث ودراسات له بعنوان("بحوث إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار" ـ قسمان ـ بيروت، دار الغرب الإسلامى ـ ١٩٩٢ م).

ومنها دراسة كمال عنانى إسماعيل عن "العمارة الإسلامية فى طليطلة فى العصر الإسلامى"، رسالة ماچستير، غير منشورة ـ كلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية (١٩٨٩ م) ـ وكانت تحت إشراف أ.د. السيد عبد العزيز سالم. ومنها دراسة مُراجع هذا الكتاب الذى بين أيدينا ومُقدِّمة ، وموضوعها "التخطيط غير التقليدى للمساجد فى الأندلس" دراسة تحليلية مقارنة لأصوله وتطوره فى العمارة الإسلامية، وكان هذا البحث قد ألقى فى ندوة الأندلس: الدرس والتاريخ التى عقدت بمركز المؤتمرات بالشاطبى ، والتى نظمتها كلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية بالاشتراك مع رابطة الجامعات الإسلامية فى المدة من ١٣ – ١٥ إبريل ١٩٩٤م ، ونشر البحث فى مجلة دراسات آثارية إسلامية ـ المجلد الخامس ـ القاهرة ـ المجلس الأعلى للآثار ـ ١٩٩٥ م (هذا وقد أعيد نشر هذا البحث فى كتاب حوى بضعة بحوث لى بعنوان "بحوث ودراسات فى العمارة الإسلامية" (الكتاب الأول) ـ القاهرة، ط ١ (١٩٩٦ م) ط ٢ (٢٠٠٠ م) ومؤلف الكتاب الذى بين أيدينا ـ وهو باسيليوس بابون مالدونادو ـ سبق أن أفردنا الحديث عنه ، وعن أعماله العلمية ومنهجه التحليلى أثناء تقديمنا لكتابيه السابقين اللذين تم نشرهما ضمن المشروع القومى للترجمة وهما: الفن الإسلامى فى الأندلس (١) الزخرفة الهندسية (العدد ٣٥٣) (٢) الزخرفة النباتية (العدد٣٥٤) القاهرة (٢٠٠٢م) ، ومن ثم فلا حاجة هنا لتكرار القول فى هذا الجانب.

وحسبنا أن نشير هنا إلى أن مالدونادو يعد من أبرز العلماء المتخصصين فى الفن الطليطلى ؛ حيث كانت أطروحته للدكتوراه حول الفن الطليطلى المدجن، كما تناول فى دراسات أخرى الفن المدجن فى المنطقة التابعة لطليطلة، ولم يقف إسهام مالدونادو عند دراسة الفن الطليطلى المدجن فحسب، وإنما امتدت فشملت الفن

الإسلامى فى طليطلة ـ وهو الفن الذى كان سائداً ومزدهراً فيها قبل سقوطها فى أيدى المسيحيين عام ٤٧٨هـ/ ١٠٨٥م – ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى أنه لا يمكن فهم الفن الطليطلى المدجن ـ أى بعد عام / ١٠٨٥ م – دون معرفة جذوره وأصوله وإرهاصاته ؛ سواء فى طليطلة نفسها أو فى غيرها من المدن ولا سيما قرطبة والزهراء إبان عصر الخلافة الأموية؛ ولذلك فإن دراسة الفن الإسلامى قبل ٤٧٨ هـ / ١٠٨٥ م إنما تمثل حجر الزاوية فى تفسير استمرارية الفن المدجن فى طليطلة.

وحسبنا أن نستشهد بما ذكره مالدونادو بقوله "إن الفن الإسلامى والفن المدجن فى المدينة ـ أى طليطلة ـ إنما يشكلان عضوين من جسد واحد تغذيا على عصارة مشتركة هى الرحيق الإسلامى".

ولم يقف مالدونادو عند هذا الحد فحسب، بل تناول فى كتابه أيضا علاقة الفن الطليطلى المدجن بالفن الإسلامى خلال عصر المرابطين والموحدين وبنى نصر، ومدى تأثر كل منهما بالآخر، وهو الأمر الذى قد يعطى انطباعاً أوليًا بأن الفن الإسلامى فى إسبانيا إنما يدور حول طليطلة على حد قول مالدونادو نفسه.

هذا وقد روعى أن تكون الترجمة مطابقة للأصل، ومحققة لجميع المعانى والأفكار التى ضمنها المؤلف فقرات كتابه، ولم نشـأ أن نثقل الكتاب بالهوامش أو نصحح بعض الآراء التى لا نوافق المؤلف عليها؛ إذ إننا نعتقد أن مثل هذا الموضوع يتطلب بحوثًا مفردة ، ولا سيما من قبل الباحثين العرب عامة والمصريين خاصة.

والحق أن ظهور هذا الكتاب باللغة العربية فى الثوب الذى أراده المؤلف سيكون حافزًا للمشتغلين بالآثار والفنون الإسلامية عامة والمتخصصين فى آثار وفنون الغرب الإسلامى خاصة على نشر بحوثهم، وتنشيط الحركة العلمية فى هذا المجال، وهذا هو الغرض الذى نرمى إليه وننشده.

وقبل أن أضع القلم لا يسعنى سوى أن أشيد بالمجهود الفائق الذى بذله أخى الجليل الدكتور على إبراهيم على منوفى أستاذ اللغة الإسبانية بجامعتى الأزهر

الشريف والملك سعود فى نقل هذا الكتاب المهم وترجمته إلى اللغة العربية، وليس هذا بجديد على ما قام به الدكتور على ؛ فهو صاحب با ع طويل؛ إذ ساهم فى ترجمة الكثير من الكتب الإسبانية إلى اللغة العربية ، أدبية كانت أم تاريخية أم آثارية، ومن هذه الأخيرة الكتابان اللذان سبقت الإشارة إليهما عند الحديث عن مؤلف هذا الكتاب ، وسوف تشهد الأعوام القليلة المقبلة ـ بمشيئة الله تعالى ـ مزيداً من التعاون المثمر بيننا من أجل إخراج المكتبة الأندلسية المصرية فى كل ما يتعلق بمجالات الآثار والحضارة الإسلامية فى الأندلس وتأثيراتها المختلفة.

والله يوفقنا جميعًا إلى ما فيه الخير لنا ولأمتنا الإسلامية التى كانت – ولا تزال، وستظل – خير أمة أخرجت للناس.

د/ محمد حمزة الحداد

مقدمـــة

لا يمكن لأية أمة أن تكون كيانًا جامدًا أو مجرد خشبة مسرح يقوم الزمن عليها بأداء مسرحية الحياة ؛ فالأرض وحدودها هى هدف علم الجغرافيا ، إلا إن تاريخ الشعب ؛ أى تاريخ الإنسان كفرد اجتماعى ، يرتبط أساسًا بالهموم التى تطرحها عليه حياته فى كل لحظة . ونحن لم نفكّر فى تأليف هذا الكتاب انطلاقًا من مفهوم الحضارات ؛ أى من مفاهيم ذات قيمة كبرى تمّ انتزاعها ممن أنجبوها ، ثم ظلت تعيش فى إطار تلك القيم وقوانينها ، ولو كان ذلك مقصدنا لما أقدمنا على ما فعلنا ، ولأصبح لكل من ثربانتس Cervantes وبيلا ثكيث Velazquez وجويا Goya وإيرنان كورتيس H.Cortés المكانة التى يستحقها كل منهم ، مسبقًا ، فى سُلَّم القيم الإنسانية. ورغم المصاعب فإننا نعرف اتجاه التاريخ والحياة التى ساعدت على بروز هؤلاء الرجال وكثيرين آخرين غيرهم من العظماء ، وهذا هو الباعث وراء إعدادنا لهذا العمل؛ ذلك أننا فى حاجة ماسّة إلى أن نعرف كيف إنه منذ القرن الثامن استطاعت جماعة من البشر – خلال حقبة حسّاسة فى تاريخها – أن تُوجد لنفسها آفاقًا جديدة – انطلاقًا من الموقف الذى كانت تعيشه – وأن تدرأ عن نفسها مخاطر محيقة بها وتهدد كيانها ، كما أردنا أن نبحث الكيفية التى تكون فيها ما يمكن أن نطلق عليه « نمطية الحياة الإسبانية » .

وأحيانًا تجد الشعوب نفسها (شأنها فى ذلك شأن الأفراد) وهى تعيش مواقف صعبة ، وتصبح على شفا الزوال ، وعندما تحدث مواقف شائكة مثل هذه نجد البعض يسلم نفسه للموت ، أو يظل على قيد الحياة ، غير أنها حياة خلو من الثراء أو الطموح إلى احتلال مكانة معينة فى عالم المثل العليا . وهنا لا نجد من يعمل تطلعًا إلى الخلود ، ويحدث أحيانًا أن تصحو الشعوب من غفوتها وتقرر مواصلة وجودها

مهما كلفها الأمر ، فتضع نصب عيونها طموحاتها ، وتحلم بمستقبل الخلود فيه هو المآل . وما يعكس الوصول إليه فى تلك الظروف الحساسة للغاية يعتبر عنصراً فعالاً وحاسمًا يتحول إلى أحداث وأفعال محددة تحفر بدورها – وبفعل التكرار – مجرى الحياة ، ويرتبط عمق ذلك المجرى بقوة وصلابة وإصرار الموقف الحيوى الذى تمخض عن تلك الأحداث ، وبذلك يتم إبداع منهج وجود تؤدى الاستمرارية فيه إلى تحويله إلى ملامح قوية وثابتة .

إننا ننظر إلى التاريخ على أنه إحدى السير ، وأنه عملية وصفية عميقة وذات قيمة كبيرة لنمط حياة كريمة ، كما نعثر من خلال هذه العملية الوصفية على مجموعة القيم التى تدخل فى إطار حدود لا يمكن تجاوزها ، ومن الواضح أن درجة المرونة فى أى نمط من أنماط الحياة لها حدودها ، سواء تعلقت بحياة الفرد أو الجماعة، وإذا ما كان اتصالنا بالحياة التى نتحدث عنها حميما لأمكننا تخمين الأحداث التى لا يمكن لنا بلوغها . ومن الواضح أن معارفنا الضئيلة فى ميدان علم النفس الوجودى للشعوب يجعل من الصعب الكشف عن الفترات والظروف الضرورية لصقل الطابع الجماعى . وعلى أية حال يجب أن نميز بدقة بين مفاهيم الثقافة والحضارة ، وبين أنماط الحياة الجمعية التى تعبر عنها ، وعندما نصل إلى هذا الوضع يتضح لنا عدم ملاءمة مفاهيم مثل « ثقافة الغرب » أو « الثقافة اللاتينية » أو « الثقافة السلافية » أو « الثقافة الشرقية » ، وهنا سنرى – على سبيل المثال – أن كلاً من إسبانيا وفرنسا وإيطاليا تمثل – فى إطار مفهوم « العالم اللاتينى » – سمات شديدة الاختلاف ، وهى سمات لها تأثيرها الحاسم أكثر من مجرد وجوه التشابه الثانوية . وحتى يمكن أن نفهم ذلك نجد التاريخ يتولى تقسيمها إلى وحدات لكل منها سيرتها الخاصة بها .

ورغم أن ما نقوم به محفوف بمخاطرة تتمثل فى احتمال الخطأ فى التقدير وعدم الاكتمال ، فيجب أن ندلف إلى حياة هؤلاء الذين عاشوا حياتهم الخاصة بهم ؛ بمعنى أننا يجب أن نكون فى داخل هذه الحياة وليس خارجها ؛ أى أن نكون فى صلب التاريخ ، وأن ننسى الأسلوب السردى الخارجى للحكاية ، وعندما لا يحدث ذلك « فإننا نرى » مسبقًا الشكل الذى تسير عليه . وهنا تفقد العملية السردية كثيراً من جدواها ؛ إذ إن المحصلة عندئذ هى ثلة من الوقائع غير المحددة ، وعلينا بذلك

الكثير من الجهد حتى نرى ، من خلال وحدات هيكلية ، أين تبدأ الحياة وما هى توجهاتها ، فـ « الأحداث » ليست التاريخ ، بل هى مؤشر عليه ، وهذا هو السبب فى عدم التوازن بين « المواد » التى يمكن جمعها منذ القرن الثامن عشر ، وبين التفسيرات التى تحاول إيجاد معنى لها فى غابة « ما هو إسبانى » المليئة بالغموض . ومن الأمثلة الواضحة على هذا التخبط - المناقشات الصبيانية والحادة حول ما إذا كانت إسبانيا قد عاشت عصر النهضة أو العلوم أو لا . وهنا يبدو الأمر وكأن إسبانيا فتاة متمردة وكسول رفضت الذهاب إلى المدرسة التى يتعلم الآخرون فيها ، وهم أولئك الجادون الذين يستحقون الانتساب إلى عصر النهضة .

لقد كان من العسير على كاتب هذه السطور أن ينسى الاعتقاد القائل بوجود كيان « ثابت » هو إسبانيا ، ويمكن مساواة ذلك الاعتقاد بأرضها التى تكاد تصبح جزيرة ؛ حيث عاشت أحداثًا أليمة وأخرى سعيدة ، إلا أن التاريخ ليس تسلسلاً للأحداث بل هو عيشها أو اللاعيش ، وقد كان على إسبانيا مثلها فى ذلك مثل أى كائن له إشكاليته الخاصة به - أن تشكل نفسها وتبقى عليها وهى تحيا ، وهنا تكتسب الأحداث - بما فيها الخطوب - مدلولاً ومعنى على أساس إشكالية الوجود ، يقول هاملت « العالم المحيط بالأنا ينسب إليها ويتجه نحوها بوصفها منظوراً » .

مدخـــــل

يحاول هذا الكتاب تقديم رؤية شاملة للفن الطليطلى خلال العصور الوسطى ، وقد تناول الفنَّ الإسلامى والمدجّن فى طليطلة من قبلى أساتذة لهم مكانتهم فى ميدان الفن الإسلامى فى الأندلس ؛ مثل السيد مانويل جومث مورينو M. Gomez Moreno وهنرى تيرّاس H. Terrasse والسيد ليوبولد تورّس بالباس L. T. Balbas ، كما قام هذا الأخير – خلال السنوات المنصرمة – بإثراء الفن المدجّن بإضافات مهمة ، سواء على الصعيد التاريخى أو الفنى ، وسوف نتعرض لإسهامات هؤلاء على مدار هذه الدراسة ، فلا يمكن أن نضيف إلا القليل عن طليطلة إذا لم تكن تلك الإسهامات هى منطلقاتنا ، والتى تعتبر حُجّة أمام الدارسين . والرؤية الشاملة التى أشرنا إليها سلفًا تتسم بأهميتها ، إن لم نقُل إنها ضرورية ؛ ذلك أن طليطلة تمرّ الآن بمرحلة مواتية للقيام بمثل هذه المهمة ؛ فلقد ظهرت فى هذه المدينة الكثير من الأعمال الفنية التى تُنْسَبُ إلى العصور الوسطى فى هذه المدينة خلال السنوات الأخيرة، وقد أجريت حفائر مهمة زوّدتنا بالكثير من المعلومات التى تساعدنا على استكمال دراسة المبانى المعروفة ، كما أن الدراسات التى أعدّها أولئك الباحثون عن طليطلة لم تكتمل بعد ؛ فقد انتهت إلى القرن الثالث عشر ، وكلّ ذلك كان حافزًا لنا على تقديم هذه الدراسة الأولية .

وأغلب بنود هذه الدراسة هى أطروحة الدكتوراه التى ناقشتها بعنوان " الفن الطليطلى المدجَّن " ، وفى أثناء إعداد الأطروحة تلقيتُ العديد من النصائح والتوجيهات من كل من السيدين مانويل جومث مورينو ، وهنرى تيرّاس . واليوم يتحتم علىَّ تقديم لمحة سريعة عن بنية الفن الإسلامى السابق على عام ١٠٨٥ م حتى يمكن فهم الفن المدجّن بشكل أفضل ، وعندما تتم مناقشة موضوعات عن طليطلة ، مثل الموضوع الذى بين أيدينا ، فسرعان ما نلاحظ أن الفن الإسلامى والفن المدجن

فى المدينة إنما يشكلان عضويين من جسد واحد تغذّيا على عصارة مشتركة هى الرحيق الإسلامى ؛ فهناك الكثير من التصميمات المعمارية والأشكال الزخرفية المدجنة التى ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، والتى لا يمكن فهمها إلا إذا وضعنا الفن الإسلامى الطليطلى خلال القرن الحادى عشر فى الاعتبار ، ولقد انتقل هذا الفن فى أغلب الأحوال إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر دون أن يطرأ عليه تغير يذكر ، ومن هنا أضحى من المنطقى أن تضم هذه الدراسة الفن الإسلامى ، وهو جانب كان فى حاجة لمزيد من الإضافات خاصة بعد الاكتشافات الأثرية التى جرت فى الأعوام الأخيرة .

يتسم الموضوع الذى نعالجه بالتعقيد مثله فى هذا مثل المدينة نفسها التى تعتبر أكبر امتداد لتاريخها؛ ففيها تتشابك الاتجاهات والتأثيرات والرؤى المحلية ، ومع الوقت أخذ الزمن يترك بصماته المدمرة على الآثار الطليطلية التى سوف ندرسها ، وقد أثر ذلك على الصورة الخاصة بالفن خلال العصور الوسطي ، التى تتسم بعدم وضوح ملامحها ، وكان التأثير قويا لهشاشة المواد الخام المستخدمة ، والمحصلة هى أن طليطلة تُعْتَبر تراكمات من المشاكل الأثرية والفنية .

وإذا ما قارنّا الفن المدجن فى هذه المدينة بمثيله فى المدن الأخرى لوجدناه أكثر وضوحًا فى طليطلة – على الرغم من الملامح المتعددة التى يتسم بها ؛ فالفن المدجَّن الأصيل قد ولد فى طليطلة ثم تطوَّر فيها وبلغ غايات محددة الملامح . والفن المدجن هو الفن الإسبانى الذى جاء على يد المسلمين الذين بقوا للعيش فى الأراضى المسيحية ، والتى كانت قبل ذلك ملكًا لأجدادهم ، وإذا ما انطلقنا من فنون عصر الخلافة وقصور ملوك الطوائف لوجدنا أن الفن فى طليطلة قد احتفظ بملامحه الخاصة على مدى القرنين التاليين للغزو المسيحى للمدينة عام ١٠٨٥ م ، وبعد ذلك تَنْقُلُ لنا مدة الاسترداد Reconquista الكثير من العناصر الاجتماعية والفنية ، وتترك فى المدينة رواسب لكافة التيارات الفنية القائمة فى القطاع الجنوبى لشبه جزيرة أيبيريا ، وهنا تظهر الانتقائية الطليطلية ، والتى يمكن أن نميز من خلالها – طبقًا للترتيب الزمنى – إسهامات المرابطين والموحدين والناصريين ، وهذه الأخيرة هى إسهامات فنية وصلت من غرناطة خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر ، وينضم

كل من الفن الرومانى والقوطى إلى التيارات السابقة فى عملية تَشَكُّل بطىء ، ومع مرور الزمن نجد أن الفن الطليطلى ذا الأصول الإسلامية يتجدد وتتجلى ملامحه ، ثم يقدم لنا آثاراً غير متجانسة كثيراً ما يصعب إدراجها فى إطار تاريخ الفن ؛ فأحيانا ما يتبدّى لنا كفن للصفوة ، لكنه فى أحيان كثيرة يظهر كفن للشعب ، وهو فن إسلامى سواء فى هذه الحالة أو تلك . إنه فن يتسم بسهولة تأقلمه على القصور والكنائس والأديرة ، وهو فن قوميّ كما عبر عنه البعض ، ولقد ولد ونما وخَبا نوره ببطء على أرضنا . وهناك الكثير من الأرضيات والوزرات والزخارف المعاصرة التى ترجع فى أصولها إلى هذا الفن رغم أننا قد لا نلاحظ الأمر للوهلة الأولى .

نرى إذن أن البصمة الإسلامية فى طليطلة تتسم بأهميتها القصوى طوال العصور الوسطى ، وهنا نجد من المنطقى أن تُعْنَى هذه الدراسة بالأنماط العربية التى ترجع إلى أصول قرطبية ، ولقد أضفنا إلى هذا البحث قطعًا مهمة تم انتشالها حديثًا فى الأندلس ، فكل ما حدث فى ميدان الفنون فى قرطبة الخلافة ومدينة الزهراء نجد انعكاسًا أمينًا له فى طليطلة ، وهذا النصف الثانى من القرن العاشر فى قرطبة ، الذى اتسم بالثراء الفنى (ورغم هذا لم يعرف ولم يدرس جيداً) والذى انصهرت فيه التيارات المحلية والمشرقية هو الذى وهب طليطلة حياة مديدة ، وكان حجر الزاوية فى تفسير استمرارية الفن المدجّن فيها .

ولما كان الفن المدجَّن سهل التأقلم والبقاء فمن هنا نجده فى كل مكان ، كما أن توفّر المواد الخام وبساطتها كان بمثابة عنصر للانتشار السريع والطُّمُوح لهذا الفن ، ولهذا هربنا من عملية تقديم دراسة قاصرة على طليطلة فقط ، فلو كان الأمر كذلك لتحوّلت الدراسة إلى إعداد دليل محلّى ، وأخذنا نتتبع أثر الفن الطليطلى ، ولهذا تجوّلنا فى كلتا الهضبتين (الوسطى والشمالية) وفى الأندلس ، وجمعنا ما بذلنا فيه جهداً طوال سنوات مضت، والغاية هى البرهنة على أن طليطلة كانت مدينة تتلقى الأساليب المتنوعة ثم تعيدها ، وقد انصهرت فى فن رفيع له ملامحه وشخصيته الفريدة، ولقد أسهم هذا الفن فى بناء منازل عِلْية القوم والقصور القشتالية ، وكذا فى الأندلس خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر .

ولقد أدركنا أن الكتابة عن طليطلة تعني أننا نجازف بالكتابة عن إسبانيا - بكافة أرجائها - كما أن الحديث عن الفن الإسلامى الطليطلى يعنى الحديث عن الفن الإسلامى فى الأندلس ويماثله . ومن هنا فإن هذه الدراسة تعطى الانطباع بأن الفن الإسلامى فى إسبانيا يدور حول طليطلة ، ولقد خصصنا بعض أجزاء من الدراسة لقرطبة الخلافة والفن فى عصر المرابطين والموحدين ، ولا يمكن التعرُّف جيداً على طليطلة دون اللجوء إلى عون إقليم الأندلس ، وفى الوقت نفسه لا يمكن دراسة العمارة فى إقليم الأندلس جيداً، خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر إلا إذا عرفنا تطور العمارة فى طليطلة ، وهذا ما سنعرض له .

ولقد كان اللجوء للوثائق الكتابية أحد المهام الرئيسية التى توليناها على اعتبار أنها الطريق المستقيمة والآمنة لمعرفة طليطلة . والأمر يتمثل فى أن نبذل قصارى جهدنا للحفاظ على هذا التيار الضخم للأشكال الفنية التى تشكل اللوحة الطليطلية خلال العصور الوسطى ، وكان محور اهتمامنا تَتَبّع الشكل والتقنية ، وتطور هذه وتلك من خلال وحدات زخرفية مرسومة ؛ أى أننا عملنا على أن نستخرج من هذه اللوحة الجميلة وحدات نمطية ، وأن نتعرف على أشكالها وننتشلها من النسيان ، ثم نعرض على هذه الصفحات ما هو معروف ، وما كان غير ذلك حتى نعطى للوحة بهاءها ونسيجها الأصيل ، وبذلك نُرْضى الفضول المُلِحّ الذى نحن عليه .

ومما لا شك فيه أن مهمة مثل هذه - تصوير هذا الفن على أنه فن قومى - تتسم بأنها شاقة شاركت فيها جهود سابقة وحاضرة ، وسوف تشارك فيها أيضًا أبحاث المستقبل ؛ فإذا كنا ننادى بتكامله القومى الذى استغرق حوالى تسعة قرون أو عشرة فإنه سوف يظل محط اهتمام الباحثين والعلماء ، وهذه هى الطريقة المثلى لاستعادة ملامح الفسيفساء الضائعة .

نود أن نعبر عن شكرنا للأفراد التالية أسماؤهم لإسهامهم فى دعم وتشجيع ذلك البحث ، وهم : السيد مانويل جومث مورينو ، وهنرى تيراًس ، والسيد دييجو أنجولو إنيجيث ، والسيد خوسيه مانويل بيتا أندراوى ، والسيد خواكين روميرو مورويى ، والسيد خيسوس برموديث باريخا . نشكر أيضًا معهد " دييجو بيلاثكيث ، ومعهد

ميجيل أسين ، والمعهد الإسباني العربي للثقافة ، ومتاحف الآثار في كل من قرطبة وغرناطة والحمراء ومدينة الزهراء ، والإدارة العامة للفنون الجميلة من خلال إدارة الحمراء وجنة العريّف وأعمال الترميم في طليطلة ، والمهندس المعماري الذي يتولى إدارة المنطقة السادسة ، وأسقفيات كل من طليطلة وإشبيلية ، ومؤسسة لاثارو جالديانو ، ومؤسسة كوندي دي كارتاخينا ، والأكاديمية الملكية للتاريخ ، وإدارة منَح الأبحاث التابعة للمجلس الأعلى للأبحاث العلمية ، وهيئة التراث الفني الوطني .

الفصل الأول

الإطار التاريخي

السيطرة الإسلامية : كانت طليطلة عاصمة المملكة القوطية عندما وطئت أقدام المسلمين أرض شبه جزيرة أيبيريا ، وهنا اختارت الدولة العربية الجديدة قرطبة لتكون عاصمة لها ؛ الأمر الذى قلل من أهمية طليطلة ، ووضع الغُزَاةُ الجدد نعتًا جديدًا لها هو " مدينة الملوك " بعد أن كان باللاتينية Urbes Regia .

وقد اتسمت طليطلة طوال مدة الإمارة (القرنين الثامن والتاسع) بكثرة مناوأتها للسلطة المركزية فى قرطبة، واستمرت المواجهات على هذا النحو حتى أسس عبد الرحمن الثالث عصر الخلافة (٩١٢م) وهنا نجد شعراء البلاط يثنون على الحملات التى يقوم بها الخليفة ، وينعتون طليطلة بأنها المدينة التى لعنها الله، وسواء كان ذلك القَدْح جائرًا أو لا ؛ فإنه يتعارض مع بعض الأخبار العربية التى تعود للمدة السابقة ، والتى تظهر فيها طليطلة مدينة تطبّق الشريعة الإسلامية ، وتذكر باحترام وتوقير أسماء الأمراء السابقين على عبد الرحمن الثالث ، ومن المعروف أن أقصى فترات التمرّد هى المدة الممتدة من حكم هشام الأول وحتى عهد عبد الرحمن الثانى ؛ فقد حدثت الواقعة الشهيرة والمعروفة باسم " يوم الخندق " (٧٩٧م) فى عصر الحكم الأول وكانت نتيجتها إذعان زعماء التمرد التالى لسلطة لا ترحم هى سلطة المولّد عمروس الوشقى (من وشقة Huesca) .

وخلال عام ٩٣٢م استطاع عبد الرحمن الثالث إخضاع طليطلة ، وبعد ذلك لم تحدث تمردات أخرى ، وفى عام ٩٤٦ م انتقلت القيادة العامة للثغر الأوسط من

طليطلة إلى مدينة سالم Medinaceli غير أن ذلك لم يقلّل من أهميتها كمدينة حربية ؛ فلقد كانت تقع فى مركز وسط بين أراضى الجنوب والأعداء المسيحيين فى الشمال ، وهنا نجدها وقد ظلت تُنظّم داخل أسوارها حملات الجهاد ، كما أخذ يؤمها الزهّاد من كافة الأصقاع ليعيشوا حياة الربّاط .

وقد أسفرت الأزمة السياسية الكبرى (الفتنة) - التى أثّرت على أرجاء الأندلس كافة - عن تولى أسرة بنى ذى النون أمر الحكم فى طليطلة ، وهى أسرة جاءت من شنت بر Santaver . وتولى إسماعيل الصغير (١٠٣٢ - ١٠٤٣ م) وهو ملك من ملوك الطوائف فى طليطلة رعاية العلوم والفنون ، إلا إن خلفه - المأمون - (١٠٣٤- ١٠٧٥م) هو الرجل الذى حاز قصب السبق والمجد فى رعايته للثقافة الطليطلية فى عهده ، وإليه يرجع الفضل فى بناء قصور المدينة التى بالغ الشعراء والمؤرخون العرب فى وصفها ، وكان حفيده القادر هو الملك الذى حكم المدينة عندما تمكن ألفونسو السادس - من خلال إحدى المواثيق - من غزو المدينة عام ١٠٨٥ م وإثر ذلك أخذ المسلمون يهجرون المدينة ، وكانوا قد هذه الطريق قبل ذلك بشكل جزئى ، ولجأ هؤلاء إلى قرطبة وإشبيلية وغرناطة وبعض مدن الشمال الأفريقى ، غير أن طليطلة لم يذهب عنها ساكنوها القدامى ؛ فلقد بقى فيها مسلمون من مختلف الفئات ، وقد تحول أحد الفقهاء إلى المسيحية بعد غزوها ، وقد نسبت إليه قصيدة يعبّر فيها عن الموقف الجديد المثير للقلق من الناحية الدينية ، والذى تمثل فى وجود المسيحيين من جديد .

ومع نهاية القرن الحادى عشر نجد أن طليطلة كان يقطن بها حوالى ٣٧ ألف نسمة - طبقًا لتورّس بالباس Torres Balbas - كما بلغت مساحتها ستة ومائة هكتار ، وكانت آنذاك واحدة من أكبر تسع مدن كبرى فى الأندلس .

كان يحد مملكة طليطلة من الجنوب الشرقى كل من بلنسية وألمرية ودانية Denia، وبطليوس Badajoz من الغرب ، ومملكة سرقسطة Zaragoza من الشرق ، ومع نهاية القرن الحادى عشر نجد أن أبرز مدن مملكة طليطلة تتمثل فى طليطلة وويذة Huete وقونقة (كوينكا) Cuenca وإقليش Uclés وقلعة رباح . أما فيما يتعلق

بعناصر السكان فقد كانوا مكونين من العرب والبربر المنحدرين من الغزاة ، كما هى الحال فى باقى المدن ، وكان هناك المولدون (وهم المسيحيون الذين اعتنقوا الدين الإسلامى) والمستعربون (الإسبان الذين احتفظوا بديانتهم المسيحية) كما كان تعداد اليهود كبيراً ، وكانوا يمارسون مهنة التجارة . وتجدر الإشارة إلى أهمية طائفة المستعربين الطليطليين ، وظل الأمر على هذه الحال ؛ ذلك أن تلك المدينة ظلت حتى القرن الحادى عشر المعقل الرئيسى لكافة المسيحيين فى الأندلس ، أضف إلى هؤلاء المستعربين الآخرين القادمين من الجنوب والمهاجرين إلى الشمال ، وبذلك كانت طليطلة تضم بين أسوارها أكبر عدد من المهاجرين ، ولقد استمر نزوح هؤلاء المهاجرين – كما سنرى – طوال موجات الغزو التى قام بها المرابطون والموحدون ، ذلك أن طليطلة هى مِلْكُ الملوك المسيحيين .

المدجنون : بدأت السيطرة المسيحية فى شبه الجزيرة بغزو ألفونسو السادس لطليطلة ، وتحولت أوضاع المسلمين الذين قرّروا البقاء فى المدينة إلى مشكلة [(١)] ، وحاول ألفونسو السادس أن يهيّئ للمسلمين ، الذين سوف يتعايشون مع المسيحيين ، الحفاظ على عاداتهم وتقاليدهم وعقيدتهم، واحتفظوا بحقهم فى أنهم من الأحرار لهم أملاكهم العقارية والمنقولة ، ولم تفرض عليهم أية ضرائب سوى تلك التى اعتادوا سدادها أثناء الحكم الإسلامى ، واحتفظوا بحقهم فى ممارسة مهنهم وفنونهم وممارسة الشعائر الدينية ؛ فقد تُركتْ لهم بعض المساجد [(٢)] .

ولقد أصبح المسلمون مشكلة مماثلة لتلك التى كان عليها المستعربون أثناء الحكم الإسلامى [(٣)] ، غير أن الأمر معكوس ؛ فقد أطلق عليهم خلال العصور الوسطى نعت " المشارقة " Sarracenos أو المورو Moros ، وذلك طبقًا لنسبهم – سواء من العرب أو من الأفارقة ، كما أن لفظة mudéjar هى النعت الذى أطلق عليهم اعتباراً من القرن السادس عشر ، وهى لفظة من أصل عربى هو : المدجَّن ؛ أى الخاضع أو دافع الجزية .

حظى هؤلاء المسلمون بقبول المسيحيين خلال السنوات الأولى للحكم المسيحى ، ولم يكن هذا المسلك فقط لأسباب اقتصادية تتمثل فى أن المسلمين كانوا أيدى عاملة

رخيصة بالنسبة للغزاة ، بل أيضا لأن الملوك القشتاليين ظلوا يَذْكرون لسنوات طويلة الإدارة الممتازة والعظمة الفنية التى كانت عليها الخلافة فى قرطبة، والتى انتقلت إلى ملوك الطوائف وتوفَّر عليها المدجَّنون (٤) ، وتكمن أسباب الإعجاب بالحضارة الإسلامية فى المقام الأول إلى التقدير العظيم الذى حظى به الفن العربى عند المسيحيين خلال العصر الوسيط المتأخر ، وليس لأسباب اقتصادية فقط ، وبغير هذه الرؤية لا يمكن لنا تفسير قيام كل من الملك ألفونسو الثامن والسيد بدرو " القاسى" بإنشاء مبان إسلامية الطراز فى قلب قشتالة والأندلس مثل المبانى الملحقة التابعة لدير لاس أويلجاس فى برغش Las Huelgas de Burgos وقصر تورديسياس Tordesillas وقصر إشبيلية .

غير أن التعايش الإسلامى المسيحى سرعان ما فقد الوضع الذى كان عليه على عهد ألفونسو السادس وما منحه للمسلمين ، وتبين لنا الوثائق المستعربة الطليطلية التى ترجع إلى القرنين التاليين على غزو المدينة كيف أن المدجنين بدأوا يفقدون دورهم الريادى السابق ، ولم يعد يبرز بين المورو أناس جديرون (٥) ، ومع هذا فإن مهارتهم الواضحة فى ممارسة مهنهم وفنونهم جعلتهم ذائعى الصيت، وامتد هذا حتى عصر الملوك الكاثوليك ، ولم تعرف طليطلة فنًا آخر غير الفن المدجن حتى القرن الخامس عشر باستثناء الكاتدرائية القوطية ؛ حيث إن مقصورة الكهنة بها عقود مفصصة مردّها إلى التقنيات المدجنة المعاصرة ، ويعتبر سيطرة ما هو عربى على المستعربين حتى القرن الثالث عشر دليلاً واضحًا على أن الثقافة الإسلامية كانت تضرب بجذورها فى مجتمع طليطلة .(٦)

ورغم أن منازل المدجنين كانت ضمن منازل المسيحيين -- طبقًا للوثائق الخاصة بالمستعربين - فإنها كانت تأخذ تجمعًا خاصًّا بها يجعلها منطقة مختلفة ؛ إذ تذكر الوثائق التى أشرنا إليها إلى وجود تجمعات فى سان رومان S. Roman وسانتا خوستا S. Justa وسان خينيس S. Jinés التى تقع فى وسط المدينة ، غير أنه خلال القرن الثانى عشر صدر قرار بمنع تعايش المسلمين واليهود بين المسيحيين . وينص المجمع الكنسى الرابع ، والذى عقد عام ١٢١٥ م على السّير خطوة أخرى فى طريق

الفصل بين المجتمعات المختلفة التى تعيش فى طليطلة : فعلى اليهود والمسلمين أن يرتدوا ملابس مختلفة عن المسيحيين ، وأدت المشاكل الناجمة عن هذا التعايش إلى تدخل الملوك للحفاظ على نقاء العقيدة المسيحية ، وقد ظل العمل بالقوانين التى تقيّد بناء المساجد خلال عصر ألفونسو العاشر ؛ إذ ينص كتاب " القوانين " - السابع (الجزء الخامس ، الرابع عشر ، القانون الأول) على " أن المناطق ذات الأغلبية المسيحية لا يجوز للمورو إقامة مساجد فيها ، أو يحتفلوا بطقوسهم الدينية ، ويجوز لهم الاحتفاظ بالمساجد المقامة قبل ذلك ، والتى يشرف عليها الملك ويولى عليها فقهاء ممن يراهم صالحين لهذه المهام " . ولقد كان الملوك وحدهم هم الذين لهم الحق فى اتخاذ القرارات بشأن المورو الذين يعيشون تحت إمرتهم ، ويلتزمون بالقانون دون أن يعتنقوا المسيحية .

كانت مهنة البناء هى التى يفضلها المدجنون كما كانوا يمارسون مهنة صناعة الفخار والتحجير والنّجارة وتكسير الحجارة وصناعة الزجاج وبيع الجير ، ويشير " كتيب وضع الخزف " الذى عثر عليه فى طليطلة إلى الكثير من أنواع الإنتاج ومن بينها الخزف المذهب (٧) ، وترجع تلك الوثيقة إلى عام ١٠٦٦ ، لكننا لا نعرف فيما إذا كان هذا الإنتاج ظل على ما هو عليه خلال العصر المسيحى أم لا . وتتحدث القطع الموجودة من هذه الأصناف فى متاحف الآثار عن السيطرة الكاملة للفنون الخزفية الإسلامية ، أما فيما يتعلق بالبناء فهذه مهنة لم تكن قاصرة تمامًا على المدجنين ؛ إذ كان هناك بناءون مسيحيون ويهود طبقًا لما توردة الوثائق المستعربة .

نجد الفصل الأول للوائح الخاصة بهذه المدينة يتضمن أن كلمة Froga تعنى " أعمال الجص والبناء " ، ولابد أنه كان هناك نجارون وبناءون وقائمون بأعمال الجص وحجّارون بين صفوف المدجنين (٨)، وفى الوقت الذى حافظ فيه البناءون والنجّارون على التراث المحلى دون إدخال تغييرات جوهرية، نجد القائمين بأعمال الجص يسيرون على المنهج القائم فى عمارة المرابطين والموحدين ، وهى طرق أدخلها هؤلاء المسيحيون الذين نزحوا من الأندلس وأقاموا فى طليطلة . وبذلك أخذ الفن المستورد والفن المحلى يتعايشان فى مبنى واحد حتى قبل معركة Navas de Tolosa " موقعة

العُقَاب " (١٢١٢ م) [٩] . وفى منتصف القرن الرابع عشر نجد الزخارف الجصية الطليطلية تقبل بوجود عناصر وتقنيات زخرفية مألوفة فى الزخارف الحجرية القرطبية ، واندمجت الأساليب المحلية والقوطية المسيحية والإسلامية المستوردة خلال عصر الملك بدرو القاسى ، والمحصلة هى أننا نجد أمامنا فنا طليطليًا أصيلاً .

ولقد تم إضفاء الطابع الغربى على الفنون الإسلامية فى الدول المسيحية بشكل تدريجى وبطىء ؛ ففى أرغون Aragon – على سبيل المثال – منح خايمى الثانى لقب المعلّم لمدير الأعمال القائمة فى الجعفرية Aljaferia المشرقى بيّيكو M.Bellico ، وذلك خلفا لوالده يوسف بيّتو[١٠] ، أما فيما يتعلق بأعمال الأثاث فقد تولاّها اليهود ورجل يدعى إبراهيم كابارّوس I. Caparros ، وهو حرفى مشرقى قام ببعض الأعمال الفنية " الرسم" فى منازل الجعفرية ، وفى قرطبة ساهم المعلِّمون المسلمون فى فن البناء فى تشييد عدد من الكنائس القوطية الجميلة التى استخدمت الأحجار فى إقامتها بعد الغزو المسيحى لها عام ١٢٣٦ م ، وقد أسهم المعلم محمد – الحجّار – فى بناء القصر المسيحى فى قرطبة حوالى عام ١٣٤٨ م [١١]، كما تولى فنانون مسلمون زخرفة المصلى المستعرب Capilla الكائن فى كاتدرائية طليطلة باستخدام الأسلوب المسيحى ، وفى الوقت نفسه أبرز الفنانون المسيحيون معرفتهم بأصول الفن الإسلامى من خلال إسهامهم فى زخرفة الصالة الرئيسية S. capitular بالكاتدرائية نفسها [١٢].

ولهذا فإن تعريف الفن المدجّن " بأنه فن المسلمين فى إسبانيا الذى ظل يعيش ويحدث تأثيره بعد الغزو وتحت السيطرة المسيحية " ليس صحيحًا فى رأى لامبير Lambert ، كما أنه ليس كافيًا [١٣] ؛ إذ من الواضح والبديهى وجود تعاون بين المسلمين والمسيحيين فى الأعمال ذات الصّبغة الإسلامية ابتداءً من القرن الثالث عشر . وقدّم لنا لامبيرث Lampérz تعريفا آخر للعمارة المدجنّة : " هى تلك العمارة التى أقيمت لخدمة المسيحيين بالجمع بين عناصر الفن الإسلامى والفن المسيحى بدرجات متفاوتة ، وهذا يرجع إلى أن المورو كانوا يعملون لحساب أصحاب الشأن الجدد، ويرجع فى كثير من الأحيان إلى هؤلاء الذين تعلّموا على يد المهزومين " [١٤] ، كما سنرى فيما بعد أن المستعربين كانوا يتقنون فن البناء باستخدام الآجر إتقانًا تاما،

ومن هنا نجد أن المبانى المشيدة من الآجر الطليطلى ، والآجر الخاص بالهضبة الشمالية قام ببنائها مسيحيون ومسلمون على السواء .

ومع كل هذا فإن التعريف الأخير غير صالح فيما يتعلق بالزخرفة الجصية وزخرفة الألوان ؛ إذ يغلب أن يقوم بها مسلمون تلقوا الدرس على يد فنانين رومانيين وقوطيين ، وهذا ما يمكن ملاحظته بوضوح خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر؛ حيث يدخل الفن الإسلامى – كلما رأينا – أقصى مراحل إضفاء الطابع الغربى عليه، وهنا يتم تعريف الزخرفة المدجنة لهذا العصر بأنها إضفاء الطابع المسيحى بشكل تدريجى على الفن الإسلامى ، وهى عملية بدأت بأكثر المبانى تواضعًا ، والتى قامت على أساس استخدام فن التعايش، وتُوِّجت بالأعمال الملكية التى تمت فى عهد الملك بدرو القاسى ، وكذلك الأسرة الملكية تراستمارا Trastamara .

وإذا ما استمر هذا الفن فى طريق تطوره التى أوضحناها سلفا فإن مآله هو التوحد مع الفنون المسيحية.

ولقد مرّ المدجنون بعصر الأزمة الذى تمثل فى عصر كل من الملك خوان الثانى ، والملوك الكاثوليك ، ولم يكن أمامهم من سبيل إلا تعلم الفن القوطى الذى ساد طليطلة آنذاك ، وذلك حتى يتمكنوا من مواصلة العيش ، وهذه هى حال المصلى المستعرب فى كاتدرائية طليطلة ؛ حيث زخرفها المسلمون خلال القرن السادس عشر باستخدام الأسلوب المسيحى ، كما نجد أن محراب مسجد تستور Testour فى تونس (١٥) ، الذى أقيم بعد أعوام قليلة من طرد المدجنين من شبه جزيرة أيبيريا (١٦٠٩ م) يحمل تصميم حوامل الأيقونات نفسه وواجهات الكنائس الطليطلية التى أقيمت أثناء حياة الجريكو Greco وابنه خورخى مانويل Jorge Manuel ، كما تولى موريسكيون من الأندلس إقامة أسوار تطوان خلال السنوات الأولى للقرن السادس عشر ؛ حيث نشهد الشرّافات الدفاعية التى لازالت قائمة حتى الآن فى الحصون القشتالية ، وقصبة المرّية التى ترجع إلى عصر الملوك الكاثوليك (١٦).

المستعربون : كان هؤلاء يعيشون إلى جوار المدجنين ، وكانوا يشكلون مجموعة خاصة فى المجتمع الطليطلى المعقد التركيب ، فلم يتمكن الملوك الغزاة من تمثُّلهم فى

المدة الأولى للسيطرة ، ولم يكن هناك مناص إلا احترام نمط حياتهم المحلى بعيداً عن باقى الخاضعين لهم ، ولقد كان لهؤلاء المسيحيين القدامى عمدتهم الخاص بهم ، وكان القضاء بينهم يجرى طبقًا لمواد " كتاب العرف القَشْتَالى" Fuero de Castilla (١٧) وعند غزو المرابطين ثم الموحدين لجأ الكثير من المستعربين إلى طليطلة (١٨) واستمر الطابع العربى الذى كان عليه هؤلاء حتى نهاية القرن الثالث عشر .

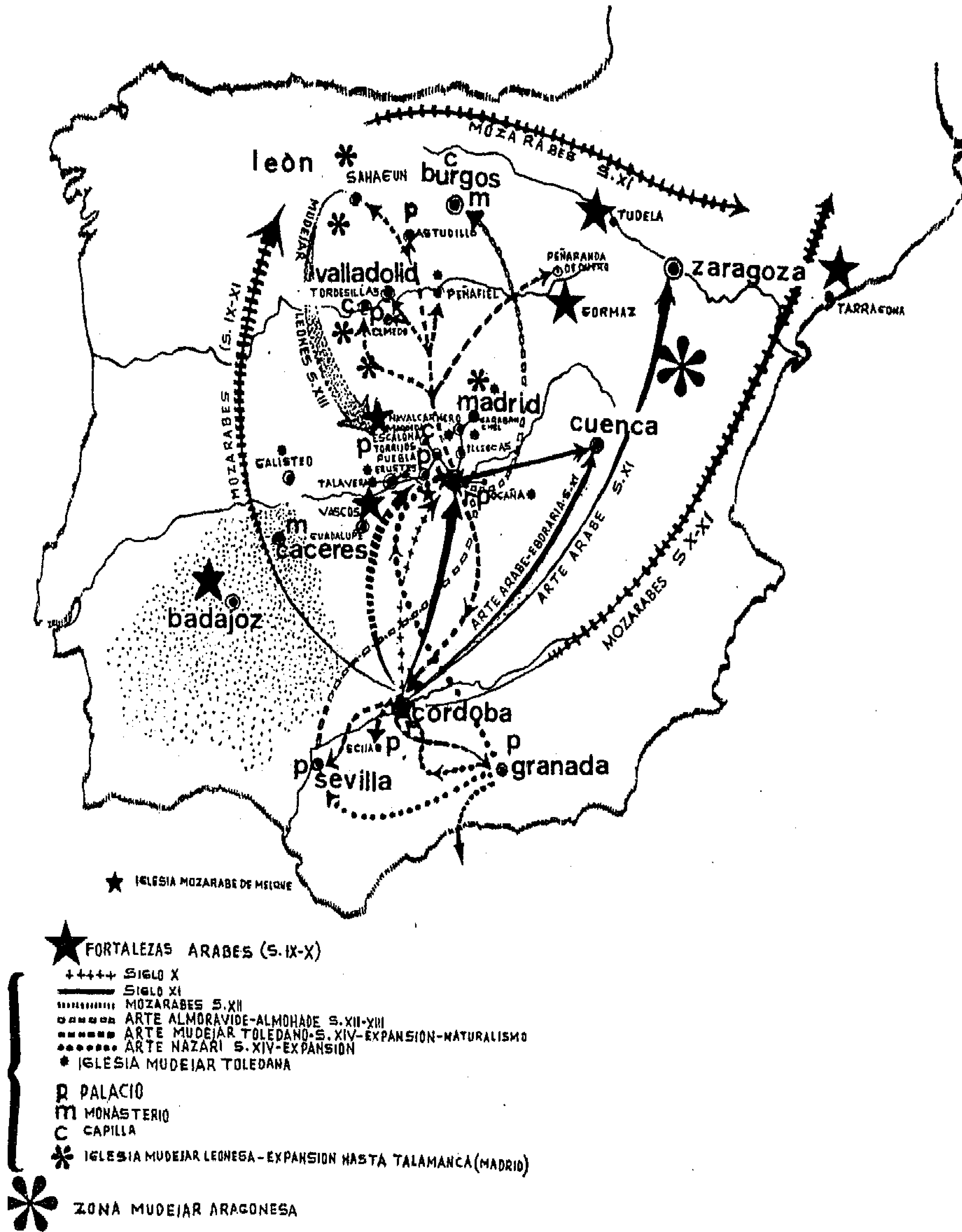
الفرنجة : هم أبناء الفرسان الذين قدموا من وراء جبال البرانس لمساعدة ألفونسو السادس فى عمليات حرب الاسترداد ، ولابد أنهم شغلوا الحى الكائن وسط المدينة والمجاور للكاتدرائية ، وقد أطلقت عليه وثائق المستعربين "حى الفرنجة " ، وكان هؤلاء من الأقليات المتميزة التى حباها ألفونسو الثامن بإحدى المزايا عام ١١٨٠ م، وذلك للتوحيد بين مختلف السلالات فى طليطلة (١٩).

اليهود : كانت الطائفة الإسرائيلية فى طليطلة هى الأكثر عدداً فى شبه الجزيرة خلال العصور الوسطى ، وكانت تحظى باحترام كبير من قبل الملوك المسيحيين لم تحظ به إلا فى القليل من المدن فى شبه الجزيرة ، وخاصة خلال المدة بين حكم ألفونسو الثامن والسيد بدرو القاسى ، ولقد عبَّر ألفونسو السادس عن مناصرته لليهود كما استقبل ألفونسو الثامن فى الدول التابعة له كلا من اليهود والمستعربين الذين طردوا من الأندلس بعد غزو المرابطين والموحدين .

وقد أُطلق عليهم " الإسرائيليون " ، وكانوا يستخدمون العربية فى تدوين وثائقهم ويعيشون – مثل المدجنين – فى أحياء منفصلة عن الأحياء المسيحية، بواسطة حاجز من الطوب، بها الكثير من الدروب، كما أن الربض الكبير لليهود (مدينة اليهود) كان يمتد من مكان قريب من كنيسة سان رومان ,S. Román حتى جسر سان مارتين S. Martin، وكانوا يحظون باحترام شديد حتى وفاة بدرو القاسى ، ويُستفاد ذلك من العبارات التى تذكرهم فى وثائق المستعربين (٢٠) ، وكان يُسمح لهم بحرية ممارسة الشعائر الدينية ، كما كانوا يدفعون ضريبة للملك وأعشار الكنيسة ، وبلغ الأمر بعلاقة الصداقة بين المسيحيين واليهود فى طليطلة ، خلال حكم ألفونسو الثامن (أكبر حماة الإسرائيليين) أنه عندما قامت القوات الأجنبية المرابطة بجوار المدينة بالاشتباك مع

اليهود عشية موقعة العقاب ٦٠٩ هـ / ١٢١٢م Las Navas de Tolosa هبَّ الفرسان الطليطليون المسلحون للدفاع عنها .

اتسم اليهود بأنهم حرفيون مهرة ، وتجار لديهم القدرة على جلب كافة أنواع البضائع (الحرير والمشغولات ..) كما كانوا يقبلون الإقراض بفائدة فى ظل بعض القيود ، ولابد أنهم أسهموا – كبنائين – فى إقامة بعض المنشآت الطليطلية المهمة ، كما كانوا يشرفون على حسابات بعض الملاك – سواء من رجال الدين أو غيرهم ويقومون بدور الوكالة عن الدين الغنى المسمى بدير سان كليمنتى S . clemente ، وعن الأسقف نفسه السيد رودريجو خيمنث دى رادا R. J. de Rada فى عمليات الشراء ،كما نرى أحيانًا أن مسيحيين يرثون يهودًا مثلما ورث استيبان إيلان E.illan علِىّ بن طاليا A.ben Talia عام ١٢٥٤م (٢١)، والقدر العظيم الذى لم يبلغه أى يهودى فى شبه الجزيرة كان لصمويل هاليفى [أبو العافية] حيث تولى أمر الخزانة الملكية للسيد بدرو [الصارم] وتغير الموقف بوفاة ذلك الملك (١٣٦٩ م) ؛ إذ كان الرأى العام يشكو من أن أفضل المناصب العامة يمسك بها اليهود ، وفى عام ١٣٩١ م تعرضت الجماعات اليهودية الرئيسية لأعمال عنف شديدة على يد المسيحيين ، وتعرضت الجماعة اليهودية فى طليطلة لأذى عظيم ، وقد تم سرد هذه الأحداث فى مرثية ترجع إلى المدة (٢٢) ؛ فلقد كان فى طليطلة القرن الرابع عشر بيع يهودية ، وخمسة مراكز للدراسة والصلاة ، وكلها كانت تعمل كمدارس . (٢٣)



خريطة أثارية لشبه جزيرة أيبيريا تحدد مناطق انتشار الفن الطليطلى (الإسلامى والمدجن)

الفصل الثانى

النقوش الكتابية العربية فى طليطلة

كان فى طليطلة اثنتان من الجبانات الإسلامية ، وذلك طبقًا لوثائق المستعربين ، وللمكان الذى ظهرت فيه بعض شواهد القبور ، ومن المعتاد – مثلما هى الحال فى المدن الأندلسية – أن تكون هذه الجبّانات خارج المدينة ؛ أى فى الجهة الشمالية التى لا يحيط بها نهر تاجه Tajo، وكانت إحدى هاتين الجبانتين إلى جوار مصلى Ermi-ta سانتا ليوكاديا S. Leocadia ، أما الأخرى فتقع إلى جوار أطلال السيرك الرومانى فى لابيجا باخا (السهل الأدنى) Vega Baja وتمتد حتى نقطة قريبة من بوابة بيساجرا Puerta de Bisagra وقد ظهر الكثير من شواهد القبور المصنوعة من الرخام، والتى تعود إلى القرن الحادى عشر ، كما عثر على أجزاء من الخزف التى ترجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر (٢٤) [شكل رقم ١] ، وتوجد فى متحف الآثار الخاص بالمدينة قطع من الآجر وعليها كتابة سيراميكية تتضمن آيات قرآنية ، وقد عثر على بعض هذه القطع بالقرب من مصلى سانتا ليوكاديا .

وأقدم نقش كتابى عربى فى هذه المدينة هو عبارة عن تاج مؤرخ فى عام ٩٥٢ – ٩٥٣ م (٢٥) ، ويليه شاهد قبر لشخص غير معروف ، وهو شاهد من الرخام محفوظ فى متحف الآثار ، ويرجع تاريخه إلى الرابع من يونيو عام ٩٨١م (٢٦) [لوحة رقم ١] .

ومسجد الباب المردوم Cristo de la Luz هو المبنى الإسلامى الوحيد الذى وصل إلينا وعليه لوحة التأسيس (٩٩٩ – ١٠٠٠ م) [٣٩٠ هـ] وهى لوحة سوف نتناولها فيما بعد ، كما توجد فى كنيسة سان أندرس أعمدة وعليها نقوش كتابية عربية

محفورة ، وهى الأعمدة المستخدمة لحمل عقود الآجر الخاصة بحائط المدخل ، وتم العثور على شاهد قبر هناك يرجع إلى عام ١٠٠١م [٢٧] ، ونعثر أيضا على شاهد فى جبّانة الكهنة بالقرب من مصلى سانتا ليوكاديا (١٠١٠ م) ، وهناك شاهد آخر يرجع لعام ١٠٣٠ م [٢٨] [لوحة رقم ٢] وقد عثر على قطعة رخامية أخرى ترجع لعام ١٠٥٥ م [٢٩] فى دير سان بارتولوميه القريب من ذلك المصلى ، والذى اختفى من الوجود فى الوقت الحالى .

غير أن هناك اثنتين من فوّهات الآبار لهما أهمية فنية أعلى ؛ فهما مصنوعتان من الرخام ، وعليهما كنار به نقوش كتابية محاطة بضفائر وحلقات صغيرة ذات طابع خلافى ، ويبلغ ارتفاع إحدى هاتين القطعتين ٧٧سم ارتفاعًا ، وتتضمن نقوشًا كتابية تتحدث عن بناء صهريج فى الجامع الكبير فى طليطلة فى عهد إسماعيل السفير (١٠٣٢م) والد المأمون [٣٠] [لوحة رقم ٢] أما القطعة الثانية فقد وصلنا منها الجزء العلوى المؤرخ فى عام ١٠٣٧ – ١٠٣٨ م .

ورغم قلة النقوش الكتابية التى تشير إلى المنشآت فإن لوحة التأسيس الخاصة بإقامة بلاطة فى مسجد سان سلبادور عام ١٠٤١ م تساعدنا بعض الشىء ، وهى لوحة عثر عليها فى مصلى Capilla سانتا كتالينا ، كما سوف نتحدث عنها بالتفصيل فيما بعد [٣١] [لوحة رقم ٣] وأثناء أعمال الترميم الأخيرة التى أجريت فى بوابة بيساجرا الجديدة عثر على قطعة من الرخام الأبيض يشير النقش المدوّن عليها إلى أنها تمت على يد ذلك العاهل/ السفير ، غير أن القطعة لا تحمل أى تاريخ ، ورغم ذلك فقد تم إعدادها خلال المدة بين عام ١٠٣٢ و ١٠٤٤ م ، وهى المدة التى حكم فيها ذلك الملك [لوحة رقم ٤] [٣٢].

وإذا ما كانت أهمية هذه القطع ترجع لقيمتها التاريخية ، ولكونها شاهدًا كتابيًا فإن من المهم أيضًا إبراز ما عليها من نقوش زخرفية ، ومدى جودة النقوش الكتابية المكتوبة بالخط الكوفى ، والتى ترتبط ببعضها بعضًا من خلال الفن القرطبى الذى يرجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر ، وهناك احتمال كبير أن يكون إسماعيل السفير وراء النشاط الفنى الطليطلى خلال القرن الحادى عشر ، والذى كان أحد

سمات عصر المأمون ، وهو الاسم الذى نراه على تاج عمود رائع ، وهو تاج مركب موجود الآن فى متحف الآثار بالمدينة (٣٣) .

وكما حدث فى ميدان العمارة نجد أن " المعلمين " المدجنين يرثون عن أجدادهم فنون إعداد شواهد القبور فى صورة لوحات وأبدان أعمدة . وهناك شاهد قبر مدجن أقل جودة من تلك الشواهد التى ترجع إلى العصور الإسلامية ، يرجع إلى عام ١٢٦١ - ١٢٦٢ م (٣٤) .

وتكثر النقوش العربية – لكن لا تقل أهميتها رغم هذا – المكتوبة بالخط الكوفى، وتوجد على الألواح الخشبية الكائنة تحت الأسقف والطنف فى المبانى الملكية الطليطلية ، كما ارتبطت النقوش الكتابية بالتوريقات القديمة ، ولازال الكثير منها يحتفظ بذلك الشكل المُزْهر الخاص بالنقوش الموجودة على حافة البئر المشهورة التى تعود إلى عام ١٠٣٢ م ، وقد ظهرت بعض تلك النماذج فى دير الملكة Convento de la Reina .

وإذا ما كانت الزخرفة باستخدام النقوش الكتابية ، ومعها الزخارف النباتية القديمة ، قد ظلت تُستخدم على الخشب فى طليطلة طوال العصور الوسطى ؛ أى ابتداء من الأعوام الأخيرة للقرن الثانى عشر، فإننا نلاحظ وجودها فى الزخارف الجصية وكذا فى شكل كتابة عادية ، وقد تأثرت بما كان سائداً فى عصرى المرابطين والموحدين ، ونستطيع أن نرى أحد هذه النقوش الكتابية التى تأثرت بهذا الفن المستورد فى دير لاس أويلجاس فى برغش Burgos ، وهو على علاقة حميمة بحروف غير مشبّكة منحوتة على الجص ترجع إلى القرن الثانى عشر ومحفوظة اليوم فى متحف الآثار بطليطلة ، ونرى تأثير الموحدين أيضاً فى عبارة " السعادة والازدهار " دير لاس أويلجاس ، وهى التى نراها مكررة أيضاً فى الكنائس التالية :

سان رومان ، وسان خوان إيبانخليستا S. J. Evangelista(فى أوكانيا Ocana) والتوسعة المدجنة فى مسجد الباب المردوم ، وكنيسة سانتياجو دل أرّابال S. del Arrabal وهذه كلها ترجع إلى القرن الثالث عشر . كما نرى ذلك فى عدد آخر من الآثار ، ومن بينها المعبد اليهودى الترانزيتو Transito.

ويلاحظ ظهور التأثيرات الغرناطية خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر ، ويُرى ذلك بوضوح فى النقوش الكتابية الطليطلية التى شاعت فى أعمال الجص فى المنازل الكبرى ، وهى التى سوف نقوم بدراستها فيما بعد تحت عنوان عام هو " العمارة ذات الطور الغرناطى " ، وهى نقوش كتابية ذات طبيعة زخرفية واضحة تم نقل معظمها من مبان أندلسية : مثل القصر المدجن المسمى بقصر السيد بدرو Don Pedro فى قصر إشبيلية ، والمصلى الملكى C. Real بالمسجد الجامع فى قرطبة وقصور الحمراء . وتعتبر " ورشة المسلم " Taller del Moro أبرز فصول النقوش الكتابية ذات الأصول الغرناطية ، وتتكرر تلك العبارات الغرناطية فى العمارة المدنيّة فى طليطلة دون انقطاع على مدى القرنين الرابع عشر والخامس عشر، ويعتبر دير سان خوان دى لا بنتنثيا S. J de la Penitencia آخر المبانى الطليطلية التى تحمل نقوشا كتابية من هذا الصنف .

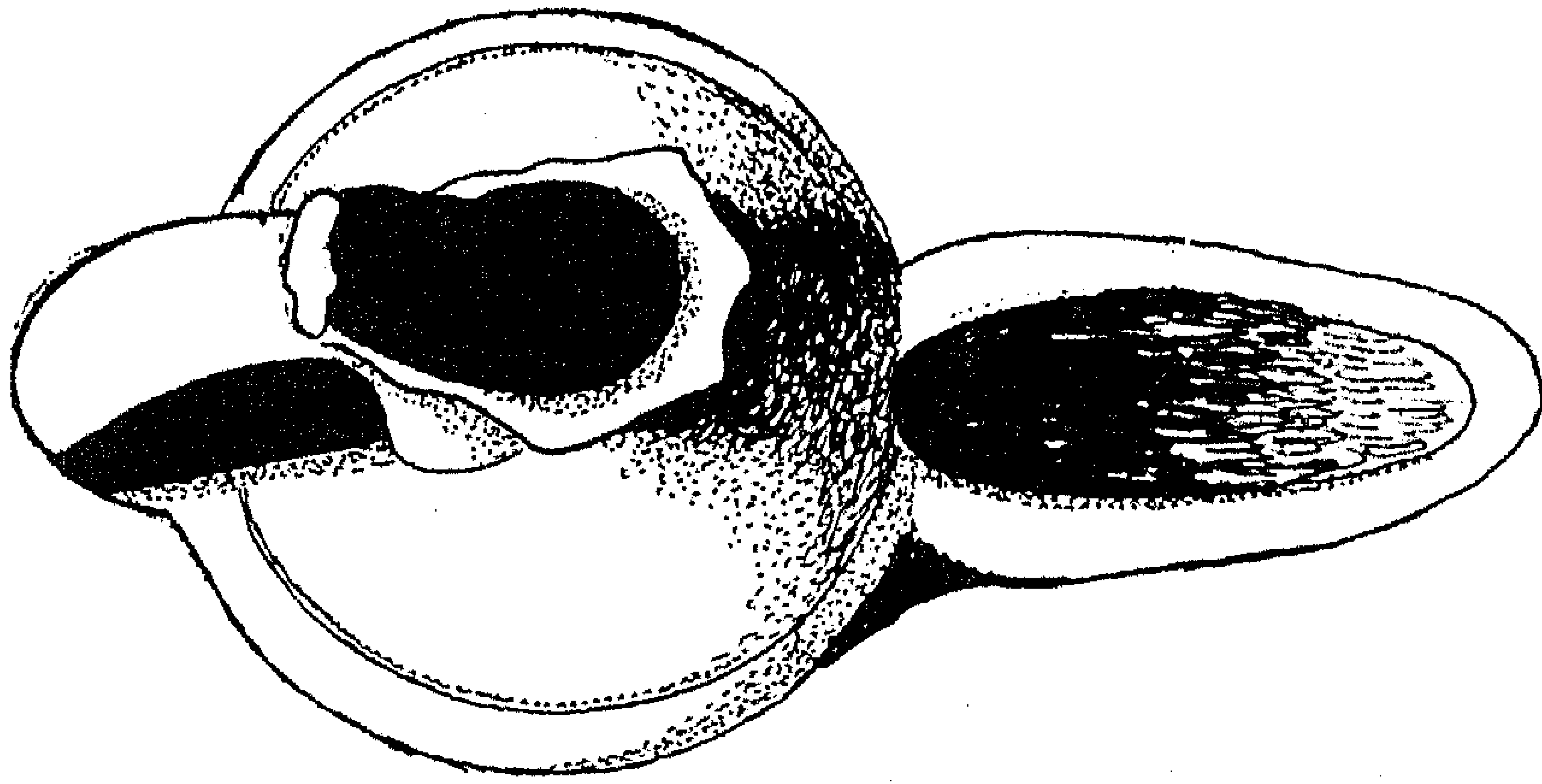
والعبارتان الشهيرتان " لا غالب إلا الله ، ومحمد رسول الله " تظهران لأول مرة فى مقاطعة طليطلة خلال الأعوام الأخيرة للقرن الرابع عشر ، ونراهما مكرّرتين كعنصر زخرفى فى سقف جميل بقصر آل كارديناس Los Cardenas فى أوكانيا .

وفيما يتعلق بهذه المدة أو المرحلة الغرناطية التى كان عليها الفن الطليطلى تُنْسب إليها بعض قطع السيراميك ذات النقوش الكتابية ؛ إذ نجد على فوّهة بئر مصنوعة من الطين المحروق ومدهونة باللون الأبيض عبارات محفورة ملوّنة باللون الأخضر ومكتوبة بالخط الكوفى الزخرفى ، وقد أشار أمادور دى لوس ريوس A. de Los Rios إلى أن النص هو " الله مالك كل شىء " (٣٥) ، وهناك فوّهة بئر أخرى درسها أمادور دى لوس ريوس (ومحفوظة اليوم فى متحف فيكتوريا وألبرت) مزخرفة بحلية (جفت) greca، وهى فوهة تشبه فوهة أخرى موجودة فى معبد الترانزيتو ، ونقشًا كتابيًا يحمل الكلمات التالية طبقًا لذلك العالم :" السلطان والرحمة والسلام " (٣٦)

كما أن العناصر الزخرفية الطبيعية التى اتسمت بها القصور الطليطلية خلال الأعوام الأخيرة للقرن الرابع عشر أخذت تفرض نفسها على فوّهات الآبار المصنوعة من الخزف ، والتى تعود إلى القرن الخامس عشر (٣٧) ، وربما كانت تصنع خلال تلك المدة جِرار من الطين وذات الأذرع الغرناطية ، وترجع زخارفها المطبوعة

(الإستامبا) estampados – مثل ورق الكرم ذى الأسلوب " الطبيعى " – إلى الزخارف الجصية الموجودة فى معبد الترانزيتو ، وإلى الزخارف القائمة فى قصور الملك السيد/ بدرو ، ولا نعدم بعض نماذج من هذه الجرار التى تحمل عبارات باللاتينية مثل هذه En Toledo me fece Dco Perez de Saloman .(٣٨)

ويمكننا أن نرى عبارات ذات صبغة قوطية لأول مرة فى طليطلة فى معبد سان رومان ، وعلى الزخارف الجصية ، التى ترجع إلى القرن الثالث عشر (هناك زخرفة جصية تشير إلى تاجر من بايونا Bayona موجودة فى صحن شجر البرتقال بكاتدرائية إشبيلية) وعمومًا فهذه القطع لا تزوّدنا بالكثير من المعلومات التى يمكن أن تخدم فى الدراسة الأثرية أو التاريخية للمنشآت ، وتقتصر تلك البيانات على ما هو مدوّن فى اللوحات التذكارية (أغلبها جنائزية) المعشقة فى " العقود الجنائزية " Arcosolio المزخرفة بالجصّ (مدفن فرنان بيرث – المتوفى عام ١٢٤٢ م ، وكذا المصلى الطليطلى بيلين Belén ومقبرة فرناندو دى جوديل (المتوفى ١٢٧٨ م) فى مصلى سان إيو خينيو بكاتدرائية طليطلة) .



شكل ١

مصباح طليطلى من الطين

الفصل الثالث

الدفاعات العسكرية

تولى كل من ليوبولد تورّس بالباس Balbas وهنرى تيرّاس وفيلكس إيرنانديث دراسة الأسوار الطليطلية التى تعود إلى العصر الإسلامى(٣٩) ، غير أننا لازلنا بحاجة إلى دراسة قاصرة على هذا الموضوع بعينه ، وذلك حتى نتمكن من التمييز بين ما هو إسلامى وما هو رومانى وقوطى فى تلك الأسوار .

ولقد تمكن تورّس بالباس من العثور على أقدم آثار التحصينات الطليطلية فى كل من الجزء الشمالى للمدينة – الذى لا يحظى بحماية النهر – وجزء مهم فى القطاع الشرقى ؛ وهذه الآثار هى : المداميك السفلية فى " بوابة القنطرة Puerta de Alcantara وبعض الجدران الساترة التى ترسم خط البناء المتجه نحو الجنوب والباب الأوسط المتهدّم فى " دوثى كانتوس " Doce Cantos [لوحة رقم ٥] وكذا فيما يتعلق بالواجهة الشرقية للسور ؛ حيث الجدار يأخذ فى الصعود بزاوية حادة متجها صوب الميراديرو [المرقب] (٤٠) Miradero ويرى تورس بالباس أن كلا من الباب المردوم وباب سكرا (بوابة بيساجرا القديمة) P. Bisagra Vieja وكذلك البرج المسمى ببرج أبادس Abadsإسلامية الأصل هى الأخرى (٤١) رغم الترميمات الكثيرة التى أدخلت عليها .

أما فيما يتعلق بمادة البناء المستخدمة فى هذه الإنشاءات ، وهى عبارة عن أحجار من الجرانيت ، فقد تم جلبها من منشآت رومانية وقوطية ، ويمكننا أن نشاهد كتلاً حجرية مرصوصة على طريقة آدية وشناوى فى بعض أجزاء من الأبراج المحيطة

ببوابة القنطرة وكذا فى برج أبادس، وتجدر الإشارة إلى أن وضع الكتل الحجرية بهذه الطريقة كان شائعًا فى آثارنا التى تعود إلى العصر الرومانى وعصر الخلافة .

ولم يصل إلينا من بوابة القنطرة إلا الجزء السفلى لبرجيها (لوحة رقم ٦) أما الباب المردوم الذى يتسم عقده اليوم بأنه نصف دائرى فقد كان فى الأصل عقد حدوى ، وقد جرت عليه يد الترميم فى وقت لا نعرفه بدقة ، وتعتبر بوابة سكرا حالة مشابهة لتلك السابقة فهى ذات مدخل مستقيم (لوحة رقم ٧ وشكل رقم ٢) ، كما أنها تفتح فى مدخل بارز عن الجدار ، ولا توجد أبراج على جوانبها ، ويوجد بالواجهة الخارجية عقد حدوة مشرشر حوله طنف ، كما يوجد عتب قوى من قطعة واحدة يقوم بدور ساند ويبلغ ارتفاعه مبلغ البراذع Salmeres ، وهذا الجزء هو إسلامى الأصل حتى الخط الأفقى للطنف، وقد أنشئ فى عصر الخلافة القرطبية .

وقد أضيفت إلى هذا القطاع السفلى الإنشاءات العلوية ، وهى عبارة عن الدبش والآجر الذى ينسبه جومث مورينو إلى المدجنين ؛ حيث تولوا ترميم الجزء الداخلى للمدخل ، وأضافوا إلى ما سبق نوعًا من الشبكة rastrillo وفتحات مائلة كالنوافذ فيما بين الواجهتين buhardillas .

ويمكننا أن نقبل بالنظرية القائلة بوجود بوابتين متجاورتين من الناحية المعمارية وتُنسبان إلى عصرين مختلفين : أولاهما من الكتل الحجرية وعلى جانبيها برجان صغيران استخدمت كتل حجرية غير منتظمة فى إنشائهما . ثم تولى المدجنون الإفادة من البروز الناجم عن تلك الكتل ، وأقاموا الواجهة الخارجية ذات العقود الثلاثة المنشأة من الآجر وبها الفتحة المائلة ، وصف النوافذ الموجود فى الجزء العلوى . ومن البديهى أن البوابات الإسلامية القديمة فى المدينة جرت عليها يد الترميم مع مرور الزمن ، وتم تحديث بعض الأبنية والنظم الدفاعية بشكل تدريجى ، لكننا نجد أنفسنا أمام مشكلة الفتحات المائلة buhardas وفيما إذا كانت ترجع إلى العصر الإسلامى أو أتى بها المدجنون من خلال استلهام مسيحى ؛ ففى حصن غورماج Gormaz الذى يعود إلى القرن العاشر [٤٢] نرى الازدواجية فى البوابات وفيما بينها أنشئت الفتحات فى سقف مسطح ، وهناك بوابات دفاعية من هذا النوع، ولها أسوارها الإسلامية فى

الأندلس ، وترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر (مثل بوابة العدل Justicia في قصر الحمراء) .

كما أن العقود الثلاثة للواجهة والمبنية من الآجر لها تصميم مشابه للعقود التى تم اكتشافها مؤخرًا فى كنيسة سانتا إيولاليا S. Eulalia ، كما تشبهها العقود الكائنة فى أبراج سانتياجو دل أرّابال S. del Arrabal وسان بارتولوميه S. Bartolomé . وتتوافق العقود الكائنة فى هذه المنشأة الأخيرة مع عقود بوابة بيساجرا من حيث تصميم الأفاريز المكوّنة من شريطين من الآجر .

وهناك منشآت إسلامية ومدجنة متجاورة وقائمة فى الحوائط الساترة الممتدة على جانبى بوابة بيساجرا ، وسوف نشاهدها أيضًا فى الكنائس الطليطلية الأولية . ومن الأمثلة الدّالة على ذلك ما نراه فى حوائط ماكيدا Maqueda (لوحة رقم ٨ وشكل رقم ٣) فالساتر الغربى ، الذى أدخلت عليه ترميمات كثيرة فى الوقت الحاضر ، كان يربط بين برجى أبادس – العصر الإسلامى – وبوابة كامبرون Cambron المعروفة منذ القرن الثانى عشر ببوابة اليهود [٤٣] .

كان القصر الإسلامى القديم فى طليطلة يحتل الزاوية الجنوبية الغربية لمنطقة الحزام (Alficén) بالقرب من بوابة القنطرة؛ حيث قام المولّد عمروس (٧٩٧م) بتنفيذ أوامر صادرة من الحكم الأول بإقامة قصر يواجه به المتمردين الطليطليين [٤٤] . ويقول المؤرخون العرب إن أسوار القصر كانت من القوالب المصنوعة من التراب المدقوق الطابية ، ثم قام الأمير محمد الأول بهدمه ، وأعيد بناؤه بعد ذلك فى عصر عبد الرحمن الثانى ، وبعد ذلك أتى عبد الرحمن الثالث ، وأحلّ مكانه قلعة قوية البنيان [٤٥] .

ويتحدث كتاب " التاريخ العام " لألفونسو العالم ، عن قصر بُنيت جدرانه من التراب المدقوق الطابية tapial أطلق عليه منازل أو قصور جاليانا Galiana ، وهذه المنازل سوف تكون قصور المأمون الواقعة فى المنطقة التى تشغلها الآن مبانٍ هى دير سانتا فى S. Fe ودير كونثبثيون فرانثيسكا C. Francisca ومستشفى سانتا كروث S. Cruz[٤٦] ، ويميز تورّس بالباس بين قصر عمروس القديم ويحدد مكانه الحالى

بمكان الديرين المذكورين ، والذى كان قبل ذلك قصر المأمون ، وبين القصر الجديد الذى أسسه ألفونسو السادس ، ثم بعد ذلك قام من أتوا بعده بتوسعته وتجميله بالشكل الذى عليه قصر كارلوس الخامس فى الوقت الحالى (٤٧) ، غير أن قول الفصل فيما يتعلق بهذه النقطة سوف يعتمد على الحفائر الأثرية التى يصعب القيام بها، ويبدو منطقياً التفكير فى أن الحصن القديم الذى أقامه عمروس تم فى الجزء العلوى " الحزام " ، وبالتحديد فى المكان الكائن فيه القصر الحالى ، وهذا الموقع منطقى حيث نرى مواقع أخرى مماثلة فى التحصينات الكائنة فى إسبانيا خلال العصور الوسطى، ويرى السيد خايمى أوليفير J. Oliver هذا الرأى .

كان " الحزام " يحد الجانب الغربى بحائط يمتد من الشمال إلى الجنوب ، وبه بوابة فى المنتصف، وهذه البوابة كانت تسمى بوابة سانجرى (الدم) Sangre ، وهناك مناظر مرسومة ترجع إلى القرن التاسع عشر ؛ حيث تظهر هذه البوابة ولها عقد حدوى كبير (٤٨) .

أما المدخل الوحيد للمدينة فى الجزء الذى يمر به نهر تاجه فهو فى جسر القنطرة ، وبذلك أخذت البوابة الكائنة هناك اسمه . ويتحدث المؤرخون العرب عن الجسر فى سياق الحديث عن حالات التمرّد فى المدينة خلال عصر الإمارات فى القرن الثالث عشر وبدايات القرن التاسع ، ومن المعروف أن الجسر هُدم أكثر من مرة وأعيد بناؤه ، وربما كانت آخر عملية بناء تمت خلال الحكم العربى هى تلك التى جرت فى عهد المنصور بن أبى عامر (٩٩٧م) ونعرف ذلك - طبقا لتورّس بالباس - من خلال ترجمة من الرومانث وصور متتابعة للكتابات العربية الأصلية ، وعندما تعرض الجسر للتهدّم من جرّاء الأمطار الجارفة قام ألفونسو العاشر بإصلاحه ثم وضعت فى برج الجسر نقوش كتابية قوطية ضمّت ترجمة للكتابات العربية ، وأثناء حكم فيليب الثانى تم نقل الكتابة القوطية فى لوحات ثلاث من الحجر، وتم تكفيتها فى الواجهة الداخلية للبرج المذكور .

وبعد الغزو المسيحى للمدينة نجد أن جسر القنطرة يحميه حصن واقع على مقربة منه هو حصن سان سرباندو S. Servando ، وربما يرجع وجوده إلى الحكم

العربى ثم هدم بعد ذلك عدة مرات ؛ ذلك أنه كان يعوق محاولات من يهاجمون المدينة للسيطرة عليها . وليكن معلوماً لدينا أنه كان موجوداً عام ١١٠٩ م – أثناء ولاية الملك ألفونسو السابع – عندما قام الإمبراطور [الأمير] المرابطى على بن يوسف بمهاجمة المدينة . ومن المفترض أن الترميمات التى قام بها السيد بدرو تينوريو P. Tenorio فى نهاية القرن الرابع عشر، قد قضت على البنية الإسلامية الأصلية (اللوحة رقم ٩).

ومن المحتمل أن ينسب برج سانتياجو دل أرّابال – دار العبادة المذكورة آنفا – والمشيد عام ١١٢٥م، إلى كنيسة أقدم من دار العبادة الحالية التى ترجع إلى القرن الثالث عشر . ويمكن أن تكون عملية إحلال مبانى جديدة وكبيرة محل مبان قديمة وصغيرة برهانا على أن " الأرّابال " الطليطلى ، القائم خلال العصر الإسلامى (وهذا حسبما تؤكده بوّابة بيساجرا) [٤٩] ، وقد كَبُرَ حجمه وامتد حتى " أنتيكرويلا Antequeruela ، حيث نرى الأبراج المربعة تتناوب مع أبراج أخرى ذات قاعدة شبه مستديرة (شكل ٤) وفى الجزء الشرقى من هذا السور نجد البرج البرّانى " Albarrana" (شكل ٤) ، وهو أقدم برج فى المدينة وربما يرجع إلى القرن الثامن (برج الموفلا) T. Almolfala.

ولقد تم ترميم السور القديم الذى يوجد به باب المردوم ، والمحيط بالجزء الشمالى للمدينة خلال القرن الرابع عشر ، ويرجع تاريخ بنائه إلى العصر القوطى . وفى نهاية القرن الرابع عشر تولى المدجنون فتح بوابة فى هذا السور هى " البرانة " والمعروفة الآن ببوابة الشمس " Puerta del Sol [لوحة NRL ١٠] وهذه البوابة ترجع إلى عصر الموحدين ، وقد ظهرت أمثلة كثيرة لها فى مقاطعة طليطلة ، وربما ترجع الأبراج البرانية المدجنة فى طلبيرة دى لا رينا Talavera إلى القرن الثالث عشر [٥٠] .

وأعتقد أن تنظيم برج الشمس ، الذى ربطه تورس بالباس ببوابات الحمراء ، يرجع إلى أصول محلية، ومع ذلك تجدر الملاحظة إلى أن به تأثيرات أندلسية ذات طابع عام ، كما أن كلاً من العقد الحدوى وكذلك العقد المدبب الذى يسبقه – عقدان حجريان – يجعلانه يشبه بوابة بيساجرا ، كما أضيفت فى الجزء العلوى طنف من الآجر وهى طنف زخرفية طليطلية كانت قد استخدمت قبل ذلك فى واجهات دارى

العبادة سـانتياجو دل أرّابال وسـانتا ليـوكاديا ، ويمكـننا أن نرى نمـوذج البرج " البرانى " ذا بوابة الدخول فى الجزء السفلى ، فى قصبة بطليوس Badajz إلا أنه هنا ذو طابع دفاعى محض، بينما نجد أن بوابة الشمس فى طليطلة - سيراً على البوابات الغرناطية التى ترجع إلى القرن الرابع عشر - لها قيمة زخرفية ، وكأننا نرى قوسا كبيرا من أقواس النصر ، ويعتبر ذلك البرج " البرانى " أكثر الأبراج التى تنسب إلى هذا النوع من الناحية الزخرفية فى شبه جزيرة أيبيريا .

والجديد فى طليطلة هى تلك الفتحات التى نجدها فى الجزء الأكثر بروزاً فى البرج ، ويمكن أن نرى ذلك أيضًا فى حصن سان سرباندو ، ومن المعروف أن كلاً البرجين قد بنيا فى عهد السيد بدرو تينوريو (شكل ٥) ولا أعرف أكثر من حالتين فى التحصينات الطليطلية التى تحمل تأثيرات غرناطية وهما : عقد المدخل لحصن سان سرباندو وهو عقد مدبب له سنجات نصف قطرية بارزة وغائرة ، وهذا ما نراه فى البوابات الناصرية التى ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر (٥١) ، فالحوامل ذات الحليات المقعرة nacela والإطار المستدير baqueton - نراها فى بوابة العدل ، وبوابة الأرضيات السبع Siete Suelos فى أسوار قصر الحمراء (القرن الرابع عشر) ثم نقلها إلى البوابة الخارجية لجسر سان مارتين S. Martin الذى بنى أو أعيد بناؤه خلال المدة بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر .

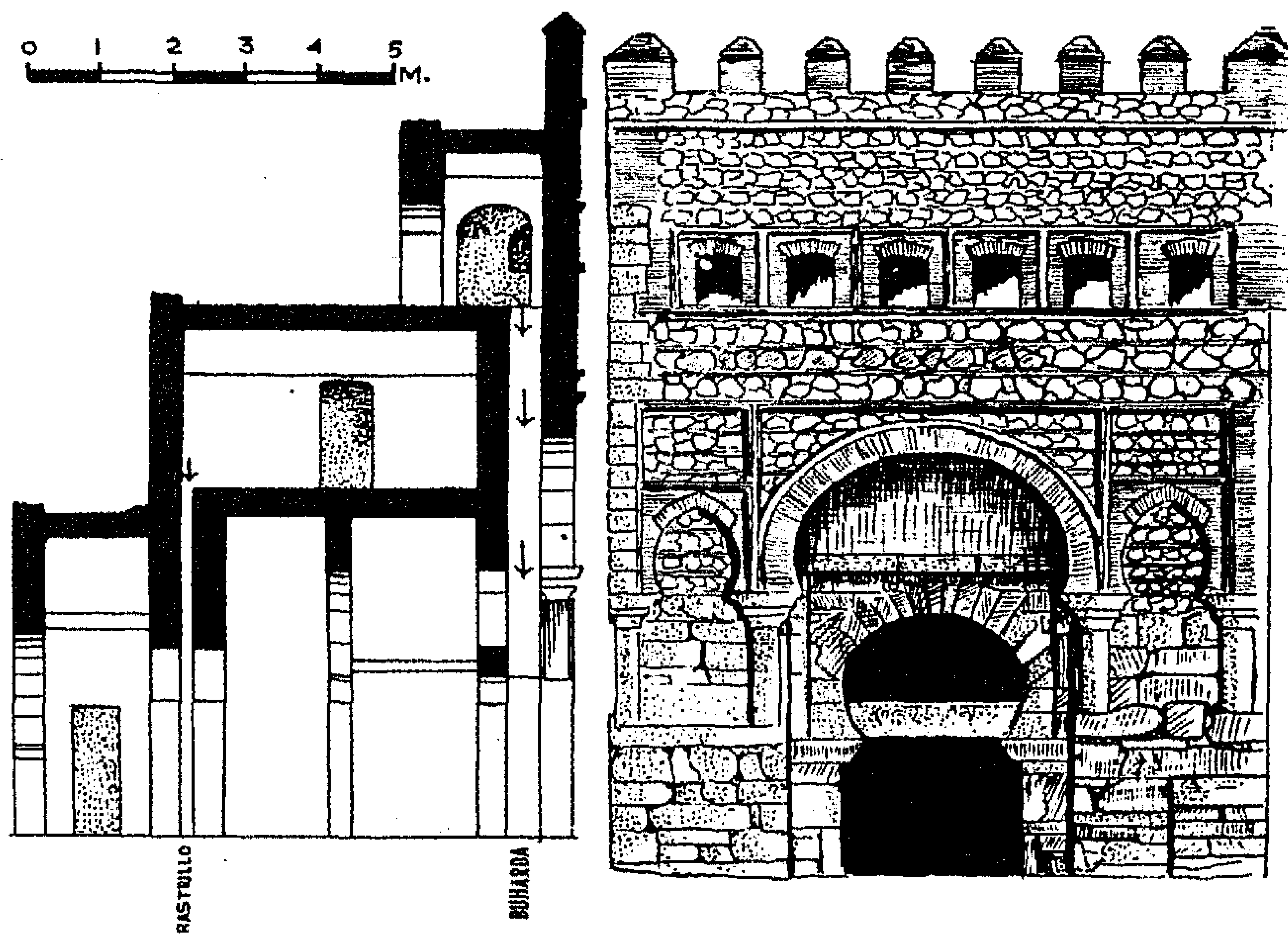
وفى الوقت الذى نرى فيه أن أقبية المذابح المستديرة Absides فى دور العبادة الطليطلية تحل محل تلك الأخرى ذات الأسقف المسطحة فى الكنائس القديمة ؛ فإن التحصينات العسكرية - كما سنرى - أخذت تتحول بشكل تدريجى لتصبح جزءا من الأسوار وتصبح الأبراج شبه مستديرة فى تناوب - فى بعض المناطق - مع الأبراج المربعة العربية ، وعلى أية حال فإن البناء المنحنى الخطوط - فى هذا الطراز أو ذاك - مردّه إلى الشمال .

يمكننا أن نرى أبراجًا مستديرة فى (القورجه) Coracha الوحيد فى المدينة ، والذى يقع إلى جوار جسر سان مارتين (٥٢) [شكل ٥] وهو عبارة عن دعامة مدببة تبدأ من السور الجنوبى وينتهى عند شاطئ النهر ، وكانت هذه الدعامة تُتّخَذ وقت

الحصار لتزويد المدينة بالمياه ، ولقد كانت الأبراج " البرانية" والقورجات ضرورية فى المدن الأندلسية ، وخاصة اعتبارًا من القرن الثانى عشر .

ولما كانت طليطلة تحتل موقعًا متميزًا ، فهى فى وسط شبه الجزيرة ، كما أنها تقع على مرتفع يكاد نهر تاجه يحيط به من جميع جوانبه ؛ ولهذا كانت لها مكانة متميزة أيضا فى باب التحصينات العسكرية ، ورغم هذا الموقع المهم إلا أن طليطلة لم تكن استثناءً عندما تحتم الظروف بإدخال تجديدات ، وعلى ذلك فقد تعرض سَمْتها العربى القديم لكثير من التعديلات ذات الطابع المسيحى وكذلك الموحّدى ، وهنا نجد أن هذا الخليط من العناصر الدفاعية قد أسفر عن هندسة معمارية عسكرية طليطلية امتد تأثيرها حتى بلغ برغش (٥٣) ، ويمكن تمييز هذه العمارة خارج طليطلة من خلال كتل الدبش والآجر والعقود الإسلامية والأبراج البرانية والفتحات المائلة buhardas التى فى أعلى ، وإذا ما ظلت التحصينات فى طليطلة على حالة التقشف التى فرضها العرب – نظرًا للمفاهيم القديمة التى وجب احترامها – إلا أن الدفاعات المنبثقة عنها زادت فى تراثها الزخرفى والنمطى مع مرور الزمن ، والبرهان على ذلك هو حصن مدينة ريو سيكو C. Medina del R. Seco وحصن لاموتا La Mota وحصن مدينة دل كامبو Medina del Campo وحصن أريبالو Arévalo وكلها قد أقيمت فى القرن الخامس عشر ؛ حيث نرى فى أسوارها جدرانا مائلة حتى مستوى الأرض – المنحدر – ومقامر Garitones دائرية وشرّافات ذات سقف مزدوج ولها مرمى للسهام (مزغل) Saetero فى الوسط ، كما أن حصن ماكيدا يشترك مع تلك السابقة جزئيًا ؛ وهو حصن بُنى ، أو أُمِرَ بترميمه ، فى عهد السيد جوتير دى لاس كاردناس G. de las Cardenas كما فرض الملوك الكاثوليك هذا النوع من التحصينات على الجزء الذى أمروا ببنائه فى قصبة المرّية Almeria ، وقد وصل النمط الدفاعى القشتالى حتى أراضى تطوان ؛ حيث نرى أسوار مدينة تطوان وأبراجها الدفاعية المنشأة خلال القرن السادس عشر ، وقبل أن تصل هذه التأثيرات إلى الشمال الأفريقى كانت مسبوقة بأخرى قادمة من وسط شبه الجزيرة خلال المدة بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وتشهد على ذلك أبراج قرية بويونس Bullones الواقعة على بعد كيلومترات قليلة من سبتة ؛ حيث تذكرنا – من خلال مواد البناء – الدبش المحاط

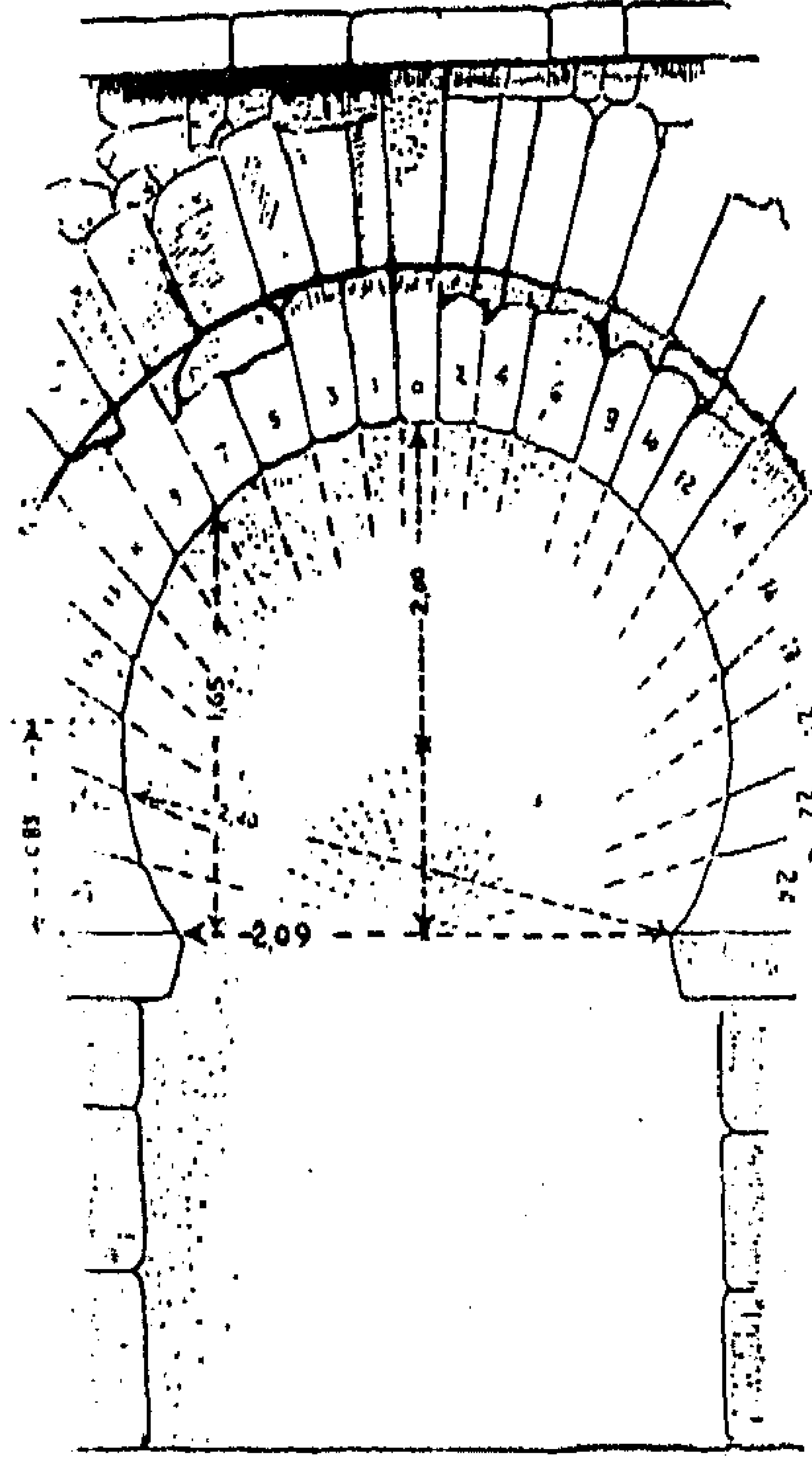
بالمونة » بالمنشآت الطليطلية – مثل قلعة – قصر جاليانا ، والجزء الخارجى لسور مدينة طليطلة ، وهناك فصل لم تكتب معظم أجزائه بعد فى ميدان العمارة العسكرية فى طليطلة وهو أطلال الحصون التابعة للمدن القديمة فى الإقليم خلال العصور الوسطى ولازال بعضها يحتفظ حتى الآن بهياكله وعقوده الحدوية والجُبّ الإسلامى والمدجّن ، ولنا خير مثال على هذا فى حصن لا بويبلا دى مونتالبان Puebla de Montalban وحصن دوس باريّوس dos Barrios .



شكل ٢

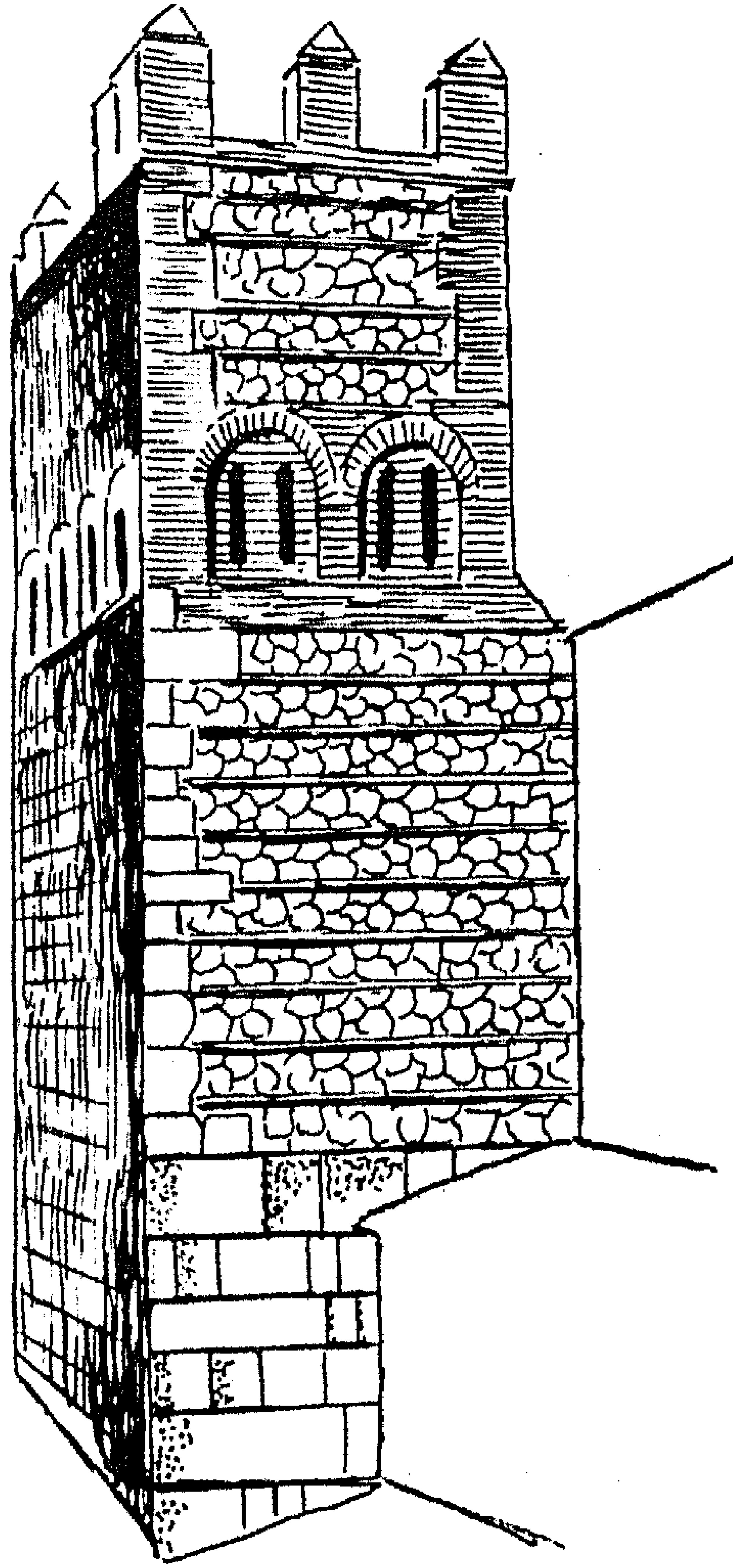
باب بيساجرا – طليطلة

مخطط آثارى إسلامى مدجن لطليطلة (باسيليو بابون)



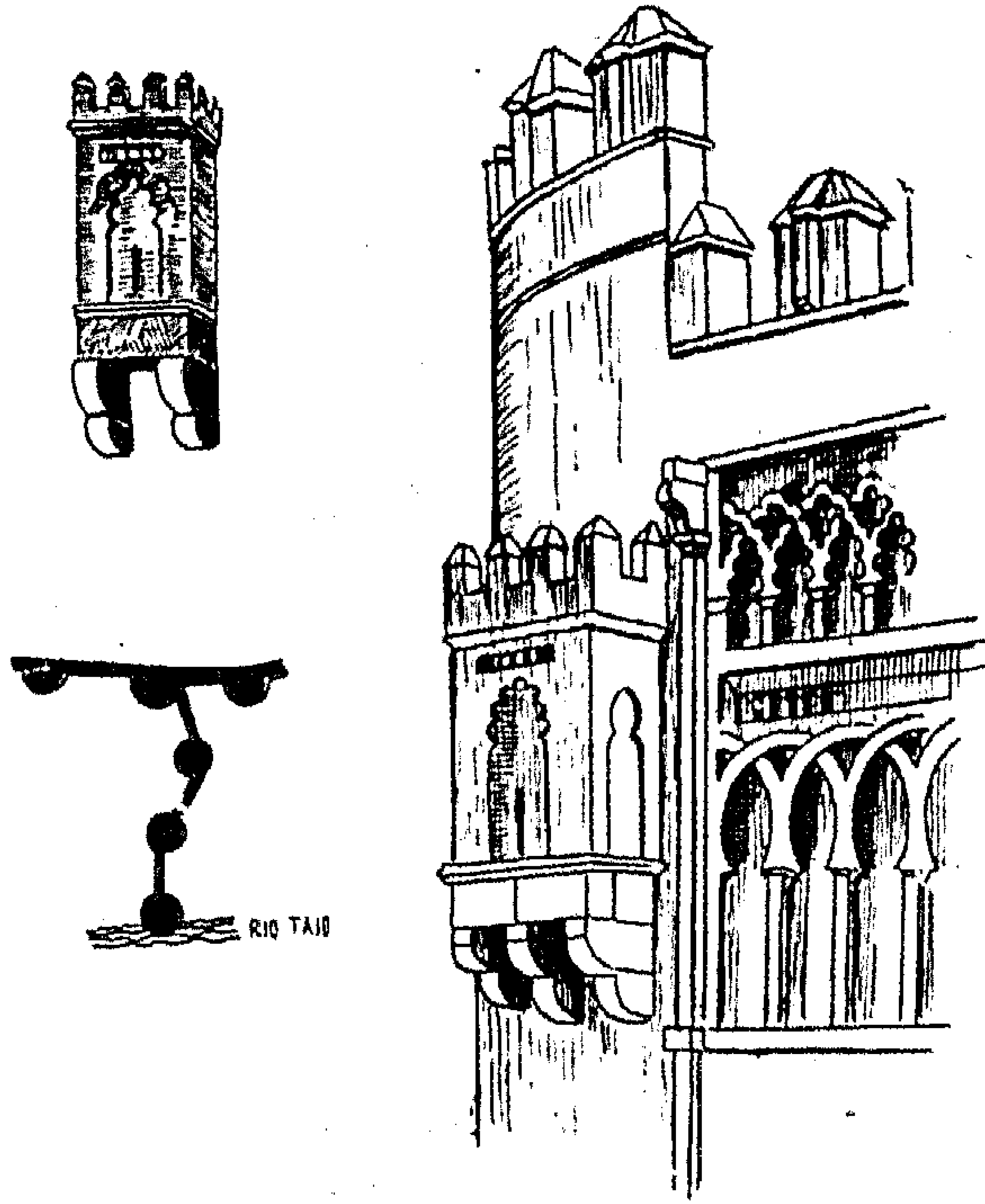
شكل ٣

عقد عربى فى سور ماكيدا – طليطلة



شكل ٤

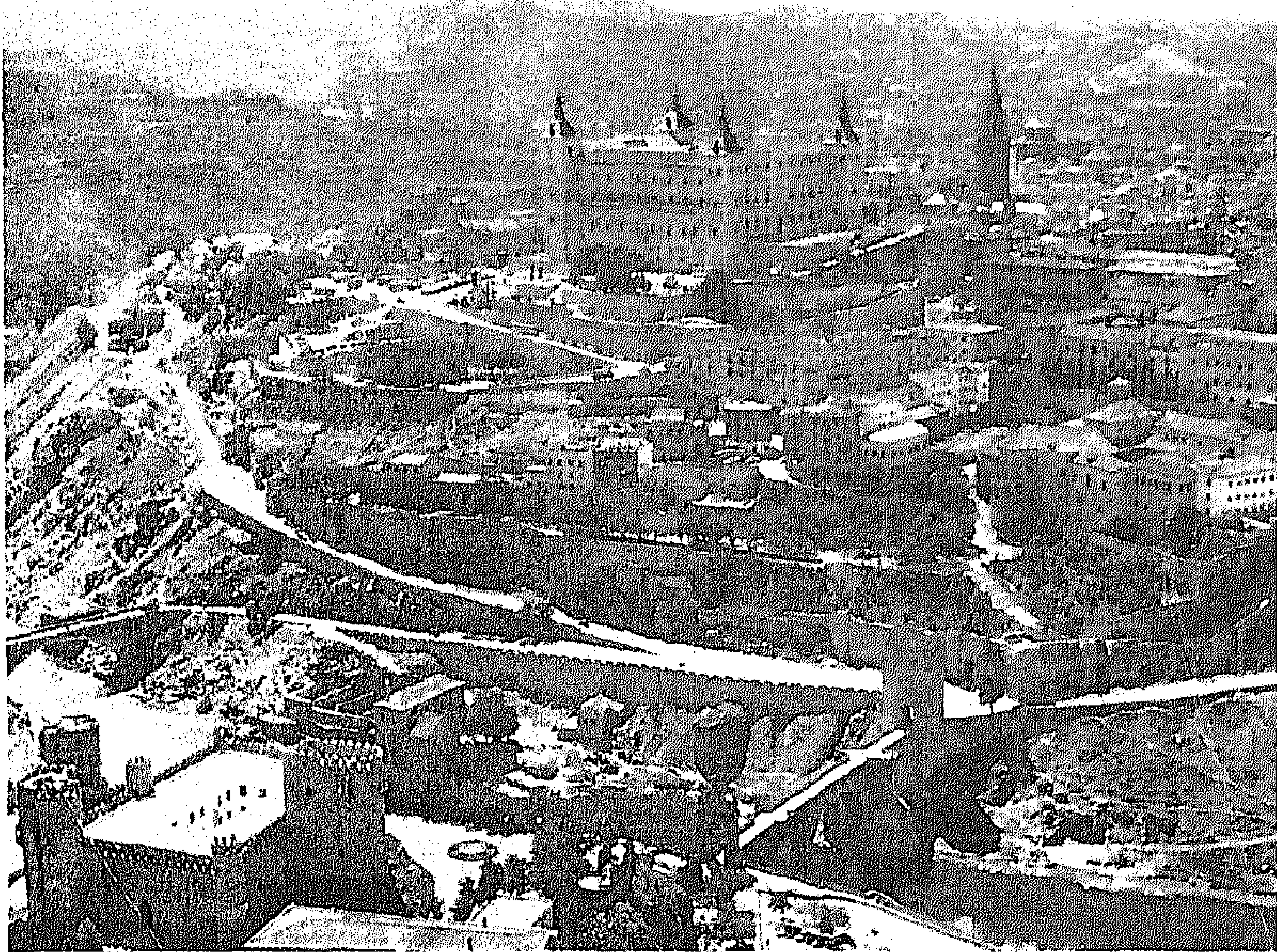
برج مدجن فى السور الذى يضم آنتكيرويلا – طليطلة



شكل ٥

أ، ب – شرفات ناتئة فى حصن سان سربانو وبوابة الشمس

ج – مخطط القورجه



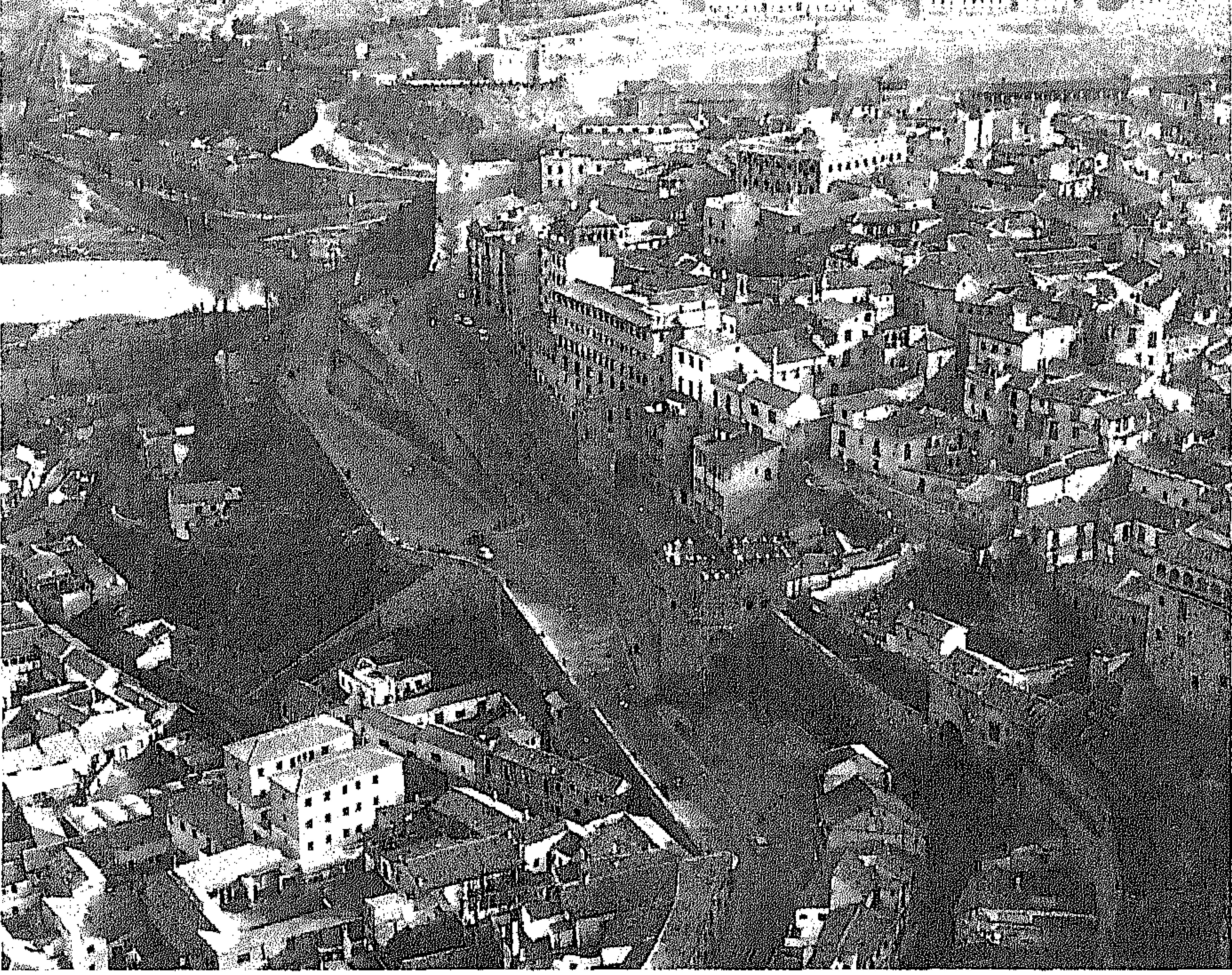
اللوحة الأولى

منظر من الجو لطليطلة القطاع الشرقى . مدخل المدينة عن طريق جسر القنطرة

لقد كان الشكل العام لطليطلة مثار فضول فى كل آن ؛ فهو عبارة عن صورة بانورامية لا تتغير وتعبر عن أى تاريخ عاشته المدينة ، والسبب هو أنها - المدينة - استطاعت بمهارة الحفاظ على السياق ، والبقاء فى الزمن التاريخى ، ولهذا بلغت طليطلة مكانة كبيرة فى لوحات الجريكو؛ فأحياناً نجدها كطروادة ، وأحياناً أخرى كالقدس .

يكاد النهر (التاج) يحيط بها من كل الجوانب ، وكان محط اهتمام خاص من قبل السكان المسلمين الذين أقاموا فيها ؛ فحولها تم ضرب سور حصين واستخدم النهر كخندق طبيعى ، ولم يكن هناك باب لدخول المدينة من ناحية إلا عن طريق جسر القنطرة .

ولهذا فإن طبوغرافيا المدينة توحى بنوع من التوازى بالمقارنة بمدن قديمة من المشرق مثل حلب . كثرة الأنظمة الدفاعية حول جسر القنطرة وما يبرهن عليه وجود القصر (الذى كان قصبة إسلامية قبل ذلك) وحصن سان سرباندو . إنها مدينة يحيط بها النهر والسور ، وكانت مركزاً روحيا لأناس أتوا من مختلف أنحاء الإقليم الإسلامى ؛ إذ كانوا يأتون لطليطلة للصلاة والاستعداد للجهاد وعيش حياة الرباط .

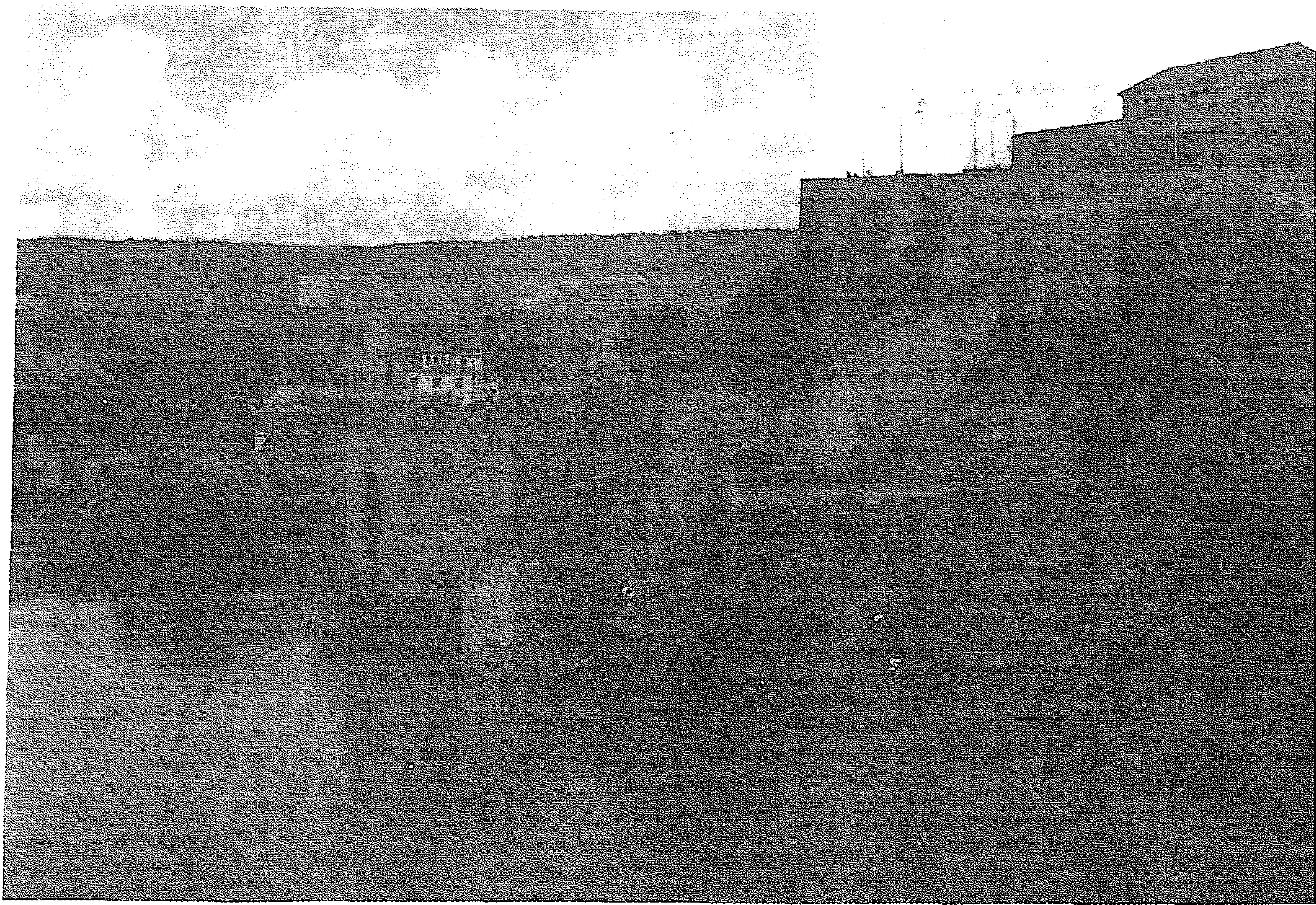


اللوحة الثانية

منظر من الجو لطليطلة – القطاع الشمالى – مدخل المدينة عن طريق بوابة الشمس وبوابة مايوردومو

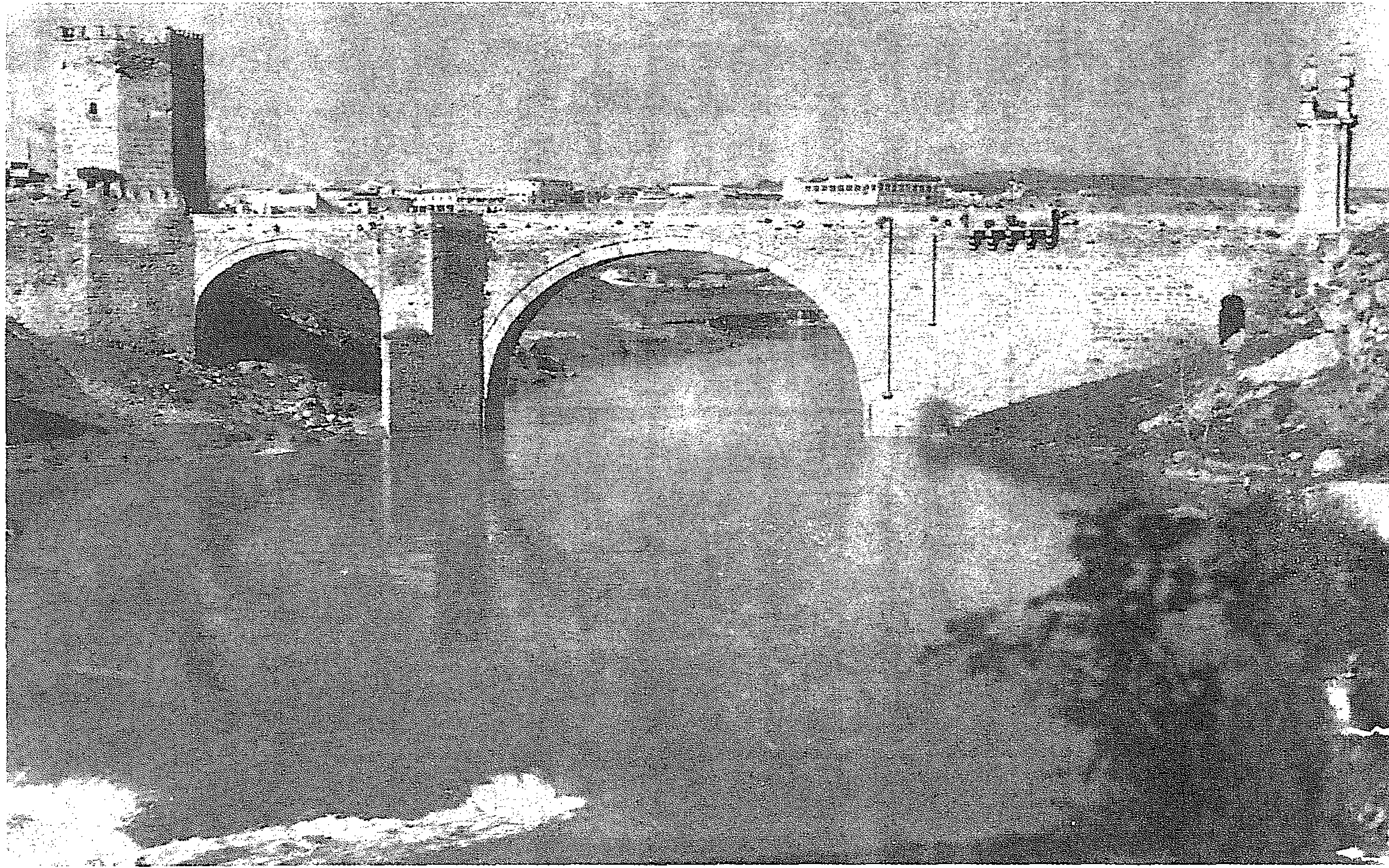
يتسم سور المدينة فى الجهة التى لا يحيط بها النهر بأنه ذو طابع عسكرى واحتفالى فى الوقت ذاته ؛ فالمدينة قد أخذت تتسع خلال العصور الوسطى ، وجاء هذا فى صورة الربض المسمى سانتياجو الذى توجد جبانات المسلمين واليهود والمسيحيين خلفه ، والاحتمال كبير إنه كانت خارج الأسوار مبانى الرباط ومصليات لإقامة الشعائر فى الهواء الطلق وبعض المنازل الكبرى (المنية) . وتعكس بوابة الشمس كثرة السكان الذين ينتقلون من داخل المدينة إلى الربض وباقى أماكن اللهو الموجودة خارج الأسوار . وكانت تلك البوابة برجًا بدائيًا – أى كان برجًا دفاعيا خارجيا – ولها واجهتها الخارجية ومزخرفة بعقود النصر المزخرفة بأفضل عناصر الزخرفة باستخدام الآجر ، وكانت الأبراج والبوابة ضرورية فى هذا الجزء من المدينة للربط بينها وبين الربض ، وكانت الطريق إلى المدينة ، أو عن طريق صعود المنحدر الذى يمر عبر بوابة الشمس أو بوابة مايوردومو (الباب المردوم).

ولايزال ذلك الجزء من السور الشمالى يحتفظ بجزء من السور الرومانى والقوطى القديم ، ومن الأمثلة الآثارية على ذلك ما عثر عليه إلى جوار الباب المردوم ، وعند عقد ألاركونس الواقع فوق بوابة الشمس ؛ حيث يلاحظ أن عقودها تسير على مخطط العقود القوطية .



اللوحة الثالثة

كوراجة (سور على شكل أبارج ينطلق من السور إلى النهر) وبرج أو بوابة لجسر السفن ، وهو الجزء المشهور باسم "بانيودى لاكابا"



اللوحة الرابعة

جسر القنطرة – طليطلة

الفصل الرابع

العمـــــارة

١- العمارة الدينية :

(أ) **المساجد** : يعتبر مسجد الباب المردوم - كريستو دى لوث C. de Luz - أقدم مسجد وصل إلينا، وتشير الكتابة التى على الواجهة إلى أنه تم الانتهاء من بناء المسجد عام ٩٩٩ - ١٠٠٠ م [محرم ٣٩٠ هـ] وأشرف على بنائه موسى بن على المهندس المعمارى ، وتحت إشراف سعادة ، وتَوَلَّى أحمد بن حديدى سداد نفقات البناء من ماله الخاص (٥٤)

هناك مسجدان آخران ينسبان إلى العصر الإسلامى ربما أقيما فى نهاية القرن العاشر، وهما مسجد " أبو نصر فتح بن إبراهيم [ابن القشارى] (٩٣٤ - ١٠١٣ م) وآخر كان فى منطقة الحزام (١٠٤٢ م) وكان يؤم الصلاة فى هذا الأخير القاضى ابن دوناى، ومعروف أنه لم يتم تحديد مكان هذين المسجدين (٥٥) ، ونقرأ فى الحوليات الطليطلية (الجزء الأول) " أن مسيحيى طليطلة استولوا على كنيسة سان سلبادور دى مورو S. S. de Moros عام ١١٥٩ ، وهذا المسجد ربما كان من المساجد الطليطلية القليلة التى بقيت للمورو لإقامة الشعائر الدينية فيها بعد استيلاء المسيحيين على المدينة (٥٦) ، تشير اللوحة التذكارية المكتوبة بحروف عربية ، والتى عثر عليها فى مصلى سانتا كاتالينا S. Catalina المجاور لهذا المسجد ، إلى أنه قد بُنى به رواق (بلاطة) عام ٤٣٢ هـ (١٠٤١ م) من مال الوقف (٥٧) .

ومسجد الباب المردوم مربع المساحة ، ويبلغ طول كل ضلع فيه ثمانية أمتار (شكل ٦ – لوحة ١١) وهناك أربعة أعمدة ذات تيجان قوطية، تم الاستفادة بها، تقسّم مساحة المسجد إلى تسع مساحات متصلة ببعضها البعض من خلال عقود مشرشرة مبنيّة من الآجر، وعلى ارتفاع مناسب تغطى هذه التربيعات تسع قباب من ذات الأضلاع المتقاطعة من الطراز الخلافي (اللوحات رقم ١٢ ، ١٣) كما أن البناء مشيد من الدبش المحاط بالمونة ، ولم يستخدم الآجر إلا فى العقود والبوابات والبوائك الزخرفية ، كما أن مقاسات قوالب الآجر هى ٢٦ × ١٧ × ٤ أضف إلى ذلك وجود طبقة من الجص تغطى حوائط المبنى من الداخل (٥٨) .

وإذا ما كان مخطط هذا المسجد يذكرنا بالنماذج البيزنطية الشائعة الاستخدام فى شمال أفريقيا منذ القرن التاسع الميلادى (مسجد بوفتاتة [بسوسة] – تونس) إلا أن وضع الدّبش والاستخدام المنهجي للآجر يرجعان إلى العمارة الرومانية المتأخرة (٥٩) . وتجدر الإشارة إلى أن أطلال كنيسة تاموخاس Tamujas الواقعة فى قطاع مالبيكا دى تامو Malpica – محافظة طليطلة – والتى تعود إلى الفترات المتأخرة من عصر الإمبراطورية الرومانية، قد استخدمت فيها أحزمة من الدبش الموضوعة بين المداميك البسيطة المشيدة من الآجر؛ ويجب ألا ننسى أن الكثير من الأحجار الجرانيتية المستخدمة فى البوابات الإسلامية للمدينة مصدرها المسرح الرومانى فى طليطلة ، ويقول تورّس بالباس إن العقود نصف الأسطوانية الكائنة فى واحدة من واجهات مسجد الباب المردوم منقولة عن مبانى رومانية .(٦٠)

وقد ولدت فى هذا المسجد الذى يعتبر نموذجًا أمينًا للعمارة فى عصر الخلافة من التصميمات والعقود التى سوف نراها فى الكنائس الطليطلية المدجّنة.

ولم يتبق من المسجد العربى المسمى سان سلبادور(*) S. Salvador (الذى أقيم على أعمدة رومانية وقوطية تم الاستفادة منها بالإضافة إلى عدة أكتاف

(*) عن مناقشة أصل تخطيط هذا المسجد وأهميته ومراحل تطوره فى العمارة الإسلامية انظر بحثنا الموسوم بـ « التخطيط غير التقليدى للمساجد فى الأندلس » دراسة تحليلية مقارنة لأصوله وتطوره فى العمارة الإسلامية ، ضمن كتابنا بحوث ودراسات فى العمارة الإسلامية (الكتاب الأول) ، القاهرة ٢٠٠٢م ، ص ١٦١ – ١٩٠ . [المراجع]

مشغولة على الطراز القوطى) إلا العقود المشيدة من الآجر ، لواحدة من البلاطات (اللوحتان ١٤ ، ١٥) ويقول جومث مورينو G. Moreno . إن دار العبادة هذه كان لها خمس بلاطات [٦١] مثل المسجد الجامع فى مدينة الزهراء والمعبد اليهودى سانتا ماريّا لا بلانكا S. Maria la Blanca الذى بنى فى عصر المدجنين ، ولم يكن لمسجد الباب المردوم مئذنة ، ومن الصعب أن نحدد فيما إذا كان الجزء السفلى من برج سان سلبادور - الذى تظهر فيه كتل حجرية قوطية - بقايا مئذنة تابعة للمسجد القديم الذى نحن بصدد دراسته أو لا ، وربما كان ذلك هو الاحتمال الأرجح .

وتشير الوثائق الخاصة بالمستعربين فى طليطلة إلى كنيسة سان سباستيان S. Sebastian المنشأة عام ١١٨١ م [٦٢] ، كما أن اتجاهها غير المعتاد (نحو الشمال) يفسره (طبقًا لجومث مورينو) وجود مسجد اتجاه القبلة فيه نحو الجنوب ، وعندما انتقل إلى يد المسيحيين قاموا بتغيير الوِجْهة وأبقوا على البلاطات الثلاث بأعمدتها المنقولة من مبانى قوطية ، ثم قاموا فى نهاية القرن الرابع عشر بإضافة البرج [٦٣] (اللوحتان ١٦ ، ١٧، وشكل ٧) .

ومن الصعب أن نعرف فيما إذا كان مصلى بيت لحم Capilla de Belén وبرج سان لورنثو S. Lorenzo - اللذان نجد فيهما عناصر معمارية شبيهة بتلك التى نجدها فى المساجد التى ندرسها - كانا دارين للعبادة لدى المسلمين ، أو كانا منشأتين تابعتين لكنائس مدجنة ترجع إلى القرن الثانى عشر؛ لأنه فى مثل هذا الافتراض نجد أنها قد أقيمت على يد المسلمين الذين ظلوا يشيدون المبانى فى عصر ملوك الطوائف سيراً على العمائر والزخرفة التى كانت عليها المساجد الإسلامية خلال القرن العاشر (شكل رقم ٨).

وتطرح الزخرفة الكائنة فى الواجهات الرئيسية للمسجد ، والمُستَخدم فيها الآجر ، مشكلة أصول ذلك النموذج الزخرفى ، ويرى كل من جومث مورينو وهنرى تيرّاس أنه يرجع إلى أصول مشرقية ؛ إذ نجد أن الضريح الذى أنشأه الأمير إسماعيل السامانى فى بخارى (٩٠٧ م) ينتصر فيه الآجر كمادة زخرفية ، كما أن المنشآت العباسية التى ترجع إلى نهاية القرن الثامن وبداية التاسع - الرقة

والأخيضير - تحمل فى واجهاتها هذا العنصر الزخرفى الذى حظى بنجاح ساحق فى العمارة الفارسية خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر . ومن المعروف أن الأحزمة الزخرفية ، التى تظهر على شكل أسنان منشار . وكذا العقود ذات الفصوص والقباب المتقاطعة الأضلاع نجدها جميعها فى المسجد الجامع فى قرطبة ، ومن المعلوم أيضا أن العقد ذا الفصوص ، والذى ظهر فى قرطبة لأول مرة خلال النصف الثانى من القرن العاشر ، يرجع فى أصوله إلى تلك المنشآت العباسية . وبغض النظر عن الآجر المستخدم كمادة بنائية - وهذا شأن أصيل فى شبه جزيرة أيبيريا - فالاحتمال كبير فى أن الميل إلى تغطية الواجهات الخارجية للمبانى الطليطلية باستخدام الآجر كمادة زخرفية - موضوعاتها إسبانية - يرجع إلى أصول مشرقية ، وإلى جانب ذلك هناك العقد المفصّص وأشكال زخرفية أخرى تم العثور عليها فى مدينة الزهراء .

(ب) الكنائس المستعربية : أدى الاتجاه المحافظ الذى سلكه المستعربون فى طليطلة الإسلامية إلى الإبقاء على عادات وتقاليد القوط ، الأمر الذى أسهم فى تأخر درجة تطوّرهم ، وفى ميدان الفن نجد أن ذلك الموقف أدى إلى اختلاط التراث الرومانى والقوطى والإسلامى ، وحدث هنا مثلما حدث فى قرطبة ؛ حيث قام المسلمون الأوائل فى طليطلة بالسماح للمستعربين بحرية ممارسة الشعائر الدينية فى الكنائس التى ترجع إلى العصور السابقة والمقامة فى داخل المدينة ، وربما تم فرض الرقابة على إقامة كنائس مسيحية جديدة فيما بعد (٦٤) . والمعروف أن كنيسة سانتا ماريًا دى ميلكى هى الكنيسة الوحيدة فى مقاطعة طليطلة التى تصل إلينا دون ترميم (شكل ٩) .

ويمكن اعتبار كنيسة سانتا خوستا إى روفينا S. Justa y Rufina واحدة من تلك الكنائس، وعلى أنها الكنيسة الوحيدة من بين ست كنائس شيدت فى العصور الوسطى ، تقع وسط المدينة . وما يؤكد قِدَمها البقايا التى عثر عليها فيها : مثل الكتل الحجرية القوطية المشغولة ، وكذلك عقد حدوى كبير ومشرشر (لوحة رقم ١٨) ومن المحتمل أن يكون المستعربون الطليطليون الذين عاشوا تحت الحكم الإسلامى قد

مارسوا الشعائر الدينية فى كنائس قوطية أو فى دور جديدة للعبادة أقيمت باستخدام أنقاض السابقة .

وهناك العديد من أجزاء الحجر القوطى المشغول تم العثور عليها فى مصلى سانتا ليوكاديا S. Leocadia الواقعة خارج أسوار المدينة ، والتى يطلق عليها اليوم كنيسة كريستو دى لا بيجا C. de la Vega، وفى كنيسة سان خينس S. Gines بالإضافة إلى دور أخرى للعبادة اختفت من الوجود . وتم إعادة استخدام الأعمدة والأكتاف القوطية، وحدث هذا فى أوليات الكنائس المدجنة وهى : سان أندرس S. Andres وسانتا إيولاليا S. Eulalia وسان رومان S. Rom?n وأبراج سان بارتولوميه S. Bartolo-mé وسانتو توميه S. Tomé.

وفى الوقت الذى نجد فيه قرطبة الخلافة تقوم بتطوير الفن القوطى على يد الفنانين المستعربين والمسلمين ، كما تشهد على ذلك الكتل الحجرية الرائعة المشغولة فى قصور مدينة الزهراء ، نلاحظ أن هذا الفن لم يستمر فى طليطلة [٦٥] . ومازالت تنقصنا الشواهد الفنية التى تؤيد وجود فن مستعرب طليطلى ؛ وهو أمر يجب أن نربطه بِمُصَادرةِ الكنائس المسيحية القديمة التى قام بها الغزاة العرب واستخدموا موادها فى بناء مساجدهم ، كما نربطه بالموقف المتمرد الذى ظل عليه المستعربون طوال القرن التاسع ، والثلث الأول للقرن العاشر ، وهو موقف يسهم فى إحداث خلل فى النشاط الفنى لهؤلاء المسيحيين ، ولنر أمثلة أخذناها من نصوص إسلامية .

فالمسجد الجامع فى قرطبة ، الذى أسسه الأمير عبد الرحمن الداخل ، قد أقيم على نصف مساحة الكنيسة البازيليكية القديمة المسماة سان بسنت S. Vicente، وذلك باتفاق مسبَّق مبرم مع المستعربين الذين ظلوا يواصلون إقامة الشعائر الدينية فى النصف الثانى للكنيسة ، وبعد ذلك دفع المسلمون تعويضاً للمسيحيين حتى يستولوا على الجزء المتبقى من الكنيسة [٦٦] ، وتشير المصادر العربية إلى أنه عند سقوط مئذنة المسجد الجامع فى طليطلة (٧٨١ م) [٦٧] طلب المسلمون هناك من الأمير محمد الموافقة على قيامهم بإعادة إنشائها ، وأن يضموا إلى المصلى الكنيسة المجاورة لتلك المئذنة.

ولاشك أن وضع المستعربين الطليطليين خلال العصر الإسلامى لم يختلف عن وضع المدجنين، فرغم أن هؤلاء قد تمتعوا فى بداية الأمر بحرية إقامة الشعائر فى المساجد القديمة إلا أنهم نادراً ما حصلوا على موافقة بإقامة مساجد جديدة ، وهى مساجد لم تتميز بقيمتها الفنية أو اتساع مساحتها بالمقارنة بالكنائس الجديدة، وهذا ما نلاحظه فى مسجد تورنرياس [المعروف بدار الدباغين Tornerillas] الذى يرجع إلى عصر المدجنين (٦٨).

ونقرأ فى كتاب " حوليات تاريخ الملك السيد بدرو " أنه بعد الغزو المسيحى لطليطلة سمح ألفونسو السادس للمستعربين بالاستمرار فى ممارسة شعائرهم فى كنائس محددة (٦٩) ، وهذه الكنائس هى سان لوكاس S. Lucas، وسان سباستيان ، وسانتا خوستا إى روفينا ، وسانتا إيولاليا ، وسان توركواتو Torcuato وسان ماركوس ، ويؤكد الأسقف السيد رودريجو خيمنيث دى رادا R. Jimenez de Rada أن تلك الكنائس كانت موجودة أثناء الحكم الإسلامى بالإضافة إلى كنيسة سانتا ليوكاديا (الواقعة خارج أسوار المدينة، والتى ترجع إلى العصر القوطى ، وفوقها أقيمت الكنيسة الحالية ذات الطراز المدجن) وكنيسة سانتا ماريا بمنطقة " الحزام " (التى تحولت بعد ذلك إلى دير أطلق عليه دير القديس بدرو S. Pedro) وكنيسة سان كوسمى إى داميان S. Cosme y Damian(التى اختفت من الوجود) (٧٠) .

وقد ظلت الكنائس المستعربة المذكورة فى كتاب " حوليات تاريخ الملك السيد بدرو " قائمة حتى عام ١٥٧٦م ، وهذا طبقا لما نقرأه فى (قوائم فيليب الثانى) : " إحدى وعشرون كنيسة لاتينية ، وست كنائس مستعربة هُجرت اثنتان منها ، وهما كنيسة سان توركواتو وكنيسة سان سباستيان " (٧١) ، وكانت كنيسة سان ماركوس – التى اختفت – توجد فى مخطط طليطلة الذى أعده الجريكو El Greco ، ولقد جرت يد الترميم الكامل على كنيسة سان توركواتو أثناء حياة ذلك الرسام ؛ وهذا ما يمكن أن نلاحظه فى الواجهة الحجرية الصغيرة ، وهى الأثر الوحيد الباقى فى هذه الأيام ، وقد خططها خورخى مانويل Manuel ابن الجريكو .

وباختفاء كل من كنيسة سان توركواتو ، وسان ماركوس أصبحت كل من كنيسة سانتا خوستا إى روفينا ، وسان سباستيان الوحيدتين الموجودتين أثناء العصر الإسلامى ، وقام جومث مورينو بوضع كل من كنيسة سانتا إيولاليا ، وسان لوكاس على رأس قائمة دور العبادة المدجنة [٧٢] (لوحة رقم ١٩)، وقد استخدم الآجر فى بنائها وكذا الدبش المحزّم بطبقة من الجص، كما تشير إليها المصادر المستعربة عام ١١٩٥ م ، وعام ١١٨٨، ونتساءل : هل هى دور عبادة أقامها المدجنون أو أنها عبارة عن كنائس أقامها المستعربون ؟

وقد أسهمت موجتان لهجرة المستعربين إلى طليطلة (هناك هجرة المستعربين القرطبيين التى تمت خلال النصف الأول من القرن الحادى عشر [٧٣] وتلك الموجة الأخرى التى جاءت أيضا من الأندلس بفعل الغزوات التى قام بها المرابطون والموحدون) فى أن تقام دور عبادة جديدة مستعربة ، أو إدخال تجديدات على تلك القائمة منذ الحكم الإسلامى ، وتم ذلك فى السنوات المتأخرة للقرن الثانى عشر ، وقد استخدمت فى كلتا الحالتين مواد بناء وأساليب من تلك التى يستخدمها المدجنون .

واختصارًا للقول فإن بقاء العرب طوال قرون فى طليطلة ، مع ما صحب ذلك من تأثيراتهم الثقافية والفنية على السكان المستعربين – وخاصة فى عصر الخلافة – أدّى إلى الزوال التدريجى للتراث القوطى لصالح التراث الإسلامى ، وعندما عاد الهدوء إلى صفوف المستعربين الطليطليين حوالى عام ٩٣٢ م أخذت مراحل تعريبهم من خلال تعلم العربية والعادات والفنون تأخذ أطوارها الطبيعية ، وفى النصف الثانى للقرن العاشر أخذ الفن الطليطلى يعيش على حساب فن عصر الخلافة القرطبية ؛ فكل المنشآت فى المدينة : إما إسلامية أو مدجَّنة ، وأخذت المساجد تحتل مكانة بارزة خلال الحكم الإسلامى ، وكذلك الأمر بالنسبة للكنائس والبِيَع خلال العصر المسيحى .

(جـ) الكنائس المدجنة : ليس من السهل تحديد المنشأة التى بدأ معها الفن المدجن طريقه فى طليطلة ؛ فقد رأينا أن العمارة المدنية فى طليطلة، التى ترجع إلى عصر ملوك الطوائف، ترتبط بوجوه شبه بالكنائس الأولى ذات الأسلوب المدجّن ،

والتى ترجع إلى تاريخ معروف ، والاحتمال كبير فى أن بناء هذه الكنائس قد تم على أيدى الفنانين الذين عملوا طوال مدة الحكم الإسلامى .

ويمكن للعمارة المدجنة أن تكون قد خطت أولى مراحلها فى مصلى بيت لحم Belen الكائن فى دير كومنـدادوروس دى سـانتياجو Comendadores de Santiago (سانتافى) (٧٤) وتعكس قبته المكونة من عقود حدوية متقاطعة ، وكذا مخططها المربع من الخارج والمثمّن من الداخل تأثيرات مباشرة للفن فى عصر الخلافة (شكل رقم ٨)، كما أن بقاء هذا الفن خلال عصر ملوك الطوائف يفسر لنا الطابع القرطبى الذى ظلت عليه دور العبادة المسيحية المبنية من الآجر ، وهى التى سندرسها على التوالى .

وهناك مصلى صغير آخر مقام فى الجزء السفلى لبرج سان لورنثو يشبه من الناحية الفنية ما عليه مصلى بيت لحم (شكل ٨) (٧٥) ، ورغم زوال تلك القبة فإننا نرى بقايا قوالب لحليات معمارية مقعرة nacela كانت تحتها ، أما الحوائط فنرى فيها عقود حدوية ضخمة من الآجر ، ونرى فى الجزء السفلى تشكيلاً عبارة عن عقود زخرفية صغيرة مكونة من خمسة فصوص وبها طنف ومنكب العقد ، وقد أشار جومث مورينو إلى أن هذه الزخرفة ذات الطابع القرطبى عبارة عن طراز جديد فى طليطلة على أساس أنها من الجصّ .

هناك مبانٍ مشابهة إلا أنها أدق تاريخياً وهى مسجد تورنرّياس [المعروف بدار الدباغين] وكنيسة سان أندرس ، وفيما يتعلق بالأثر الأول نجد أن الوثائق الخاصة بالمستعربين تشير إليه فى السنوات الأخيرة للقرن الثانى عشر (شكل ١٠ ولوحة رقم ٢٠) (٧٦) ، وهذا المسجد هو واحد من المساجد القليلة التى أقيمت خلال العصر المدجن ، كما أن عمارته وزخارفه تنبثق من تلك الموجودة فى مسجد الباب المردوم ، ويلاحظ أن ثماني من التربيعات التسع التى يتكون منها مخططه لها أقبية أسطوانية baidas(*) ، وهى تلك التى توجد فى الأطراف ، أما الوسطى فقد

(*) هى قباب أسطوانية مقسمة إلى أربع مناطق طوليا وعرضيا وتكتب هكذا أيضًا Vaidas ، والأصل أن اللفظة عربية هى بيضاوية . (المترجم)

زُخرفت بتسع قباب صغيرة توجد فى الفراغات الناجمة عن تقاطع أربعة أضلاع متوازية بشكل ثنائى ، أما طبول العقود المجاورة للحوائط فهناك عقود صغيرة زخرفية ذات أنماط متعددة؛ إذ هناك عقود ذات ثلاثة فصوص مثل تلك القائمة فى مسجد الباب المردوم ، وهناك العقود التوأمية الحدوية والمكونة من سنجات ولها طنف ونافذة ذات عتب مكوّن من سنجات .

وتذكر الوثائق المستعربة كنيسة سان أندرس عام ١١٥٦م وعام ١١٨٠ م (٧٧) ، وقد تعرضت لترميمات كبيرة ابتداء من القرن الرابع عشر ، وعلى ذلك فإن قُبّتى المقربصات القائمتين فى التقاطع ترجعان إلى تلك المدة ، وقد تم خلال ذلك القرن زخرفة العقد الجنائزى arco solio الخاص بحائط المدخل بزخارف جصية رائعة ذات أسلوب طبيعى . وأقدم شىء يعود إلى القرن الثانى عشر تم اكتشافه الآن هو البائكة الملتصقة بحائط المدخل والمرتبطة بواحدة من البلاطات الجانبية فى المبنى ، لكن أبرز شىء فى المبنى القديم هو واجهته الصغيرة ؛ إذ بها عقود من خمسة فصوص تدخل فى عقود أخرى من التصميم نفسه ، وهذه العقود تضم تحتها أربعة عقود مسدودة؛ اثنان منها على شكل حدوة حادة فى منطقة المركز ، أما الآخران فهما من العقود متعددة الخطوط ، وتقع فى الأطراف (شكل ٨) واللوحتان ، ٢١ ، ٢٣). ويستند قدَمُ هذه المنشأة ، التى ترجع بكل تأكيد إلى النصف الأول من القرن الثانى عشر إلى الضفائر التى تزين باطن العقود المدببة الكائنة فى المركز ، وقد ظهرت هذه الزخرفة لأول مرة فى إسبانيا فى مصلى بيابيثيوسا Villaviciosa الكائن فى المسجد الجامع بقرطبة ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى الجعفرية خلال القرن الحادى عشر وإلى غرناطة ، وقد عثر على سُكْرُجَات حجرية Quicialeras فى المكان الذى أقيمت فيه قصور المأمون فى طليطلة الأمر الذى يؤكد استخدام هذه الضفائر فى طليطلة العصر الإسلامى ، وهناك تجديد مهم آخر فى كنيسة سان أندرس ألا وهو العقود متعددة الخطوط التى تم استخدامها أيضا فى الجعفرية، وظلت تستخدم فى الكنائس الطليطلية اللاحقة : مثل واجهة دير سانتا إيزابيل وبرج كنيسة سانت ليوكاديا والمعبد اليهودى سانتا ماريا لا بلانكا .

ويكمل البوابة الصغيرة عقدان يقعان خارج الإطار ، ويماثلان العقود التى فى المركز ، وهذا النمط الخاص بالواجهة – الذى يتسم بالتنوع ويستمر فى بوابة سانتا أورسولا (S. ursula لوحة رقم ٢٣) وفى واجهته سانتا ليوكاديا – لازال يرتبط حتى ذلك الحين بواجهات المساجد القرطبية المقامة فى عصر الخلافة ، وتشترك مع بعضها فى تبعية العقود الأخرى مرسومة بتخطيطات مختلفة (شكل ٨) رأينا بداياتها فى واجهة مسجد الباب المردوم .

وتسير بنا الوثائق الخاصة بالمستعربين ، وكذا الزخرفة المعمارية فى طريق محاولة إعادة تشكيل المرحلة الأولى للعمارة فى العصر المدجن ، ففى كنيسة سانتا إيولاليا نجد النمط المسيحى لدار العبادة القديمة (شكل ١١ واللوحات ١٩ ، ٢٤ ، ٢٥) (٧٨) ، ورغم أن الحائط قد تم بناؤه فى العصر الحديث إلا أن المخطط البازليكى المكون من ثلاث بلاطات لها عقود حدوية مجتمعة مع بعضها بشكل ثنائى ، وتقوم على أعمدة رومانية وقوطية ، قد وصل إلينا بشكل كامل ، وكل زوجين من العقود يحيط بهما طنف، وبذلك ينفصلان بواسطة كتف مبنى من الآجر ، ويلتصق به كلا العمودين .

وهناك شُرُفات مستعارة ذات نوافذ مستديرة ، خمس منها تتبع كل زوجين من العقود التى فى الأسفل ، أما العقد الحدوى الذى يؤدى إلى منطقة التقاطع Crucero عند البلاطة الرئيسية فقد كان عليه طنف من عقود حدوية مدببة صغيرة، أضف إلى ذلك أن قبو المذبح الرئيسى الذى هو اليوم على شكل مستدير يتناقض مع الأقبية الأخرى المسطحة والقائمة على البلاطات الجانبية ، ولابد أن ذاك الأول قد أدخلت عليه تعديلات فى العصر الحديث ؛ فقد كان الأصلى ذا سقف مسطح مثل البقية .

ولابد أن كنيسة سان بارتولوميه – قبل أن يتولى السيد دى أورجاث Orgaz ترميمها خلال القرن الرابع عشر (٧٩) – كان لها شكل شديد الشبه بكنيسة سانتا إيولاليا ، وتمثلت عملية الترميم فى إضافة قبوين آخرين مسطحين مثلما هى الحال فى كنيسة سان رومان (لوحة رقم ٢٦) .

ورغم أن حجم كنيسة سانتا إيولاليا صغير الحجم ، كما هو معروف فى مثل هذا النوع من دور العبادة والمبانى المدنية الطليطلية الأقدم ، فإنها تقدم لنا كل من كنيسة سان رومان نفسه ، وكنيسة سان خوان إيبانخليستا دى أوكانيا S. J. Evange-lista فى محافظة طليطلة ، وترجع بنا كلتا الكنيستين إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر (شكل رقم ١١) .

وتعتبر كنيسة سان لوكاس أسبق من الكنيسة السابقة بعدد قليل من السنوات (شكل ١١) وهى كنيسة من الكنائس المستعربة الست [(٨٠)] ، وتشير إليها وثائق المستعربين عام ١١٨٨ م ، وهى مكونة من ثلاث بلاطات تنتهى بأقبية مذابح أو مصليات مسطحة السقف ومتصلة ببعضها من خلال عقود حدوية ، وإلى جوارها ينهض برج الأجراس الذى تعرّض لترميم كبير خلال العصر الحديث (لوحة رقم ٢٧) .

وقد تم تكريس كنيسة سان رومان على يد الأسقف السيد رودريجو خيمينث دى رادا عام ١٢٢١م [(٨١)] ، وما يميز هذه الكنيسة عن مثيلاتها من كنائس المدينة وجود زخرفة عبارة عن رسم ذى ملامح رومانية مدجنة موجودة على الحوائط، وهذا ما يؤكد قدم الكنيسة [(٨٢)] ، وتتكرر البلاطة الرئيسية التى فى سانتا إيولاليا فى هذه الكنيسة (شكل ١١، ١٢ واللوحتان ٢٨ ، ٢٩) وكذلك عقود حدوية فى أفاريز وأعمدة قوطية ملتصقة بأكتاف مشيدة من الآجر وشُرفة مستعارة . ويرى جومث مورينو أن هذه الكنيسة عبارة عن بنية تدين لها دور العبادة بعظمة المقاسات [(٨٣)] ، وقد تم إعادة صياغة المذبح الرئيسى خلال القرن السادس عشر لكن ظلت الجزئية الخاصة بالواجهة القديمة ؛ حيث نرى فى داخلها نوافذ ذات خمسة فصوص فى كل من كنيسة سان لورنثو وكنيسة سان أندرس ، ولقد كان المذبح الرئيسى متعدد الأضلاع ، أما المذابح الجانبية فهى مربعة الشكل، كما أنها مسقوفة بقباب مشطوفة ، وتوجد أسفل البلاطة الجانبية اليمنى نافذة بها عقد حدوى فى داخل عقد آخر من سبعة فصوص (شكل ٦ ، ٨) وهذا الجمع بين العقود يمثل تقدما فيما يتعلق بزخرفة هذا النوع من المساجد والكنائس المشيدة قبل القرن الثالث عشر ، وبعد ذلك أصبح وجودها إجباريا فى المذابح التى ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وكذا فى المعابد

اليهودية القائمة فى المدينة وقد أضيف إلى دار العبادة المستعربة القديمة المسماة كنيسة سانتا خوستا إى روفينا مذبح وعليه الزخارف المذكورة آنفًا .

وبعد أعمال التنظيف التى تمت خلال السنوات الأخيرة فى كنيسة سان رومان رأى تورّس بالباس أن المعبد الذى كرسه السيد رودريجو كان قد بنى مكان كنيسة أخرى لها الواجهة الداخلية نفسها [٨٤] (شكل ١٣) ، ويعتمد هذا الافتراض على أن كنيسة سان رومان مذكورة فى وثيقة مستعربة ترجع إلى عام ١١٢٥ [٨٥] ، وما يؤيد هذا الافتراض أيضًا هو أن " عقود المدخل إلى المصليات الجانبية التى على شكل حدوى ملتصقة بمقصورة الكهنة والحوائط الجانبية، ولا يوجد اتصال بين هذه وتلك "، وأعتقد أن الواجهة الداخلية الحالية (الصدر) ذات المقاسات الضخمة – حسب طبيعة البلاطة الرئيسية – ليست سابقة على القرن الثالث عشر ، ومن المحتمل أن تكون كنيسة سان رومان التى اختفت ، والتى تعود إلى عام ١١٢٥ م ، أقل حجمًا من الحالية حيث توجد أساساتها فوق الأساسات القديمة المطمورة ، ولقد كانت كنيسة سان رومان التى كرّسها خيمينث دى رادا مكونة من ثلاث بلاطات ومذبح متعدد الأضلاع فى منطقة الوسط فقط، أما المذابح الحالية ذات السقف المسطح والموجودة على الجوانب فقد أضيفت بعد التكريس .

أما كنيسة سان خوان إيبانخليستا دى أوكانيا فهى أكثر تواضعًا من تلك التى عرضنا لها (شكل ١١) ؛ إذ تتكرر فيها عقود حدوية داخل طنف ، والنوافذ العليا النصف قطرية وهى نوافذ مستخدمة الآن دون الغاية الزخرفية التى نجدها عليها فى الكنائس التى درسناها اللهم إلا كنيسة سان لوكاس [٨٦] ، كما أن بقايا السقف من ذلك الطراز الخشبى " ذى المسند والرباط " par y nudillo الذى كان سقفا لهذا النوع القديم من الكنائس فى المقاطعة (شكل ١٤، ١٥) فإنها تعطى لدار العبادة نوعا من القدم لاحق على كنيسة سان رومان وعلى المذبح المدجن الذى أضيف إلى مسجد الباب المردوم ، وتكثر الكتابات المائلة والكوفية فى الإفريز الحامل للسقف ، وفى الكمرات الحاملة، ونرى فيها كذلك موضوعات زخرفية هندسية شبيهة بتلك المرسومة فى دور العبادة المذكورة فى آخر هذه السّطور .

أما مسجد الباب المردوم فقد تحوّل إلى كنيسة عام ١١٨٧م على يد الأسقف السيد جونثالو بيريث تحت مسمى " الصليب المقدس " – طبقًا للتسمية التى وردت فى الوثائق المستعربة التى ترجع إلى القرن الثالث عشر ، (١٢٥٠م) [٨٧] كما تم تزويد المسجد بمذبح متعدد الأضلاع ومزخرف من الخارج بنوعين من العقود، وتظهر من بينها تلك العقود المركبة التى توجد فى البلاطة الجانبية لسان رومان (شكل ١٢) ولا يمكن البرهنة على ما إذا كان ذلك المذبح يرجع إلى زمن السيد/ جونثال بيريث أم لا . وإذا ما اعتمدنا على المناظر الموجودة بالداخل ، وذات الطابع الرومانى المدجن ، والتى تمت خلال السنوات التى رُسمت فيها المناظر فى سان رومان [٨٨] ، فإن المذبح الجديد سوف يكون لاحقًا بسنوات قليلة لعام ١٢٢١م (لوحة رقم ٣٠) .

والزخرفة فى دور العبادة التى نتناولها بالدراسة تجعل من الممكن أن ندرج فى القائمة مجموعة أبراج سانتياجو دل أرابال ، وسان بارتولوميه ، وسان أندرس [٨٩] (اللوحتان ٣١ ، ٣٢) ويبدو أن هذا البرج الأخير معاصر لبناء الكنيسة (لوحة ٢١) كما أن هيكله الرشيق الذى يذكرنا بمآذن عصر الخلافة فى قرطبة (٤/١) وكذلك نوافذه البسيطة ذات العقود الحدوية يشيران إلى تاريخ قريب من العصر الإسلامى رغم أن ذلك ليس مؤكداً (شكل ٨) ، وقد ظهرت فى هذه الأبراج من جديد النوافذ التوأم التى توجد فى مسجد تورنرياس ، وكذلك العقد الحدوى الداخل فى إطار عقد آخر من ثلاثة فصوص فى واجهته مسجد الباب المردوم ، ولا نجد الإفريز المكون من عقود زخرفية فى الجزء العلوى ، وهو نوع من الأفاريز التى كانت تستخدم فى المآذن القرطبية ثم نراها بعد ذلك فى الأبراج الطليطلية التى ترجع إلى القرن الرابع عشر ، وقد أثرت أعمال الترميم الحديثة على تلك الأفارين، وذلك لوضع الأجراس الحالية ، ويلاحظ أن النوافذ التوأم ، وكذلك المخطط المربع والعمود الأوسط بالشكل نفسه ، أضف إلى ذلك أن القباب مبنية من الآجر الموضوع لها غرفة بشكل بارز ، وكل هذا من العمارة الإسلامية فى قرطبة (شكل ١٦) وهذه القباب لها غرفة [غرفة التسخين السفلية] hypocausis وهى الخاصة بحمام مدينة الزهراء المجاور للصالون الكبير والخاص بعبد الرحمن الثالث .

وتجدر الإشارة إلى أن كنيسة سانتياجو دل أرّابال مذكورة فى وثيقة مستعربة ترجع لعام ١١٢٥م(٩٠) ، وهناك احتمال كبير - كما رأينا - فى أن يكون البرج قد أقيم فى ذلك العام وليس كذلك الكنيسة - التى تتسم مساحتها بالضخامة والرشاقة ، كما أن عقودها المدببة ترجع للعقود القوطية . وعلى ذلك يجب أن نرجع تاريخ إنشاء كنيسة سانتياجو دل أرّابال إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر (شكل رقم ١٧) (٩١) ، ونرى السقف " ذا المسند والرباط " مكرراً ومعه النوافذ المفرغة والمحاطة بأطر هى عبارة عن Baqueton (حلية معمارية نصف إسطوانية) فى سان خوان دى أوكانيا . غير أن التجديد المهم الذى أُدخِل على دار العبادة نجده فى المذابح الإسطوانية الثلاثة المكررة فى الكنيسة ، والتى اختفت من كنيسة سان كليمنتى الكائنة فى طلبيرة T. de la Reina

ويقول تورس بالباس إن هناك عملية تحول فى العمارة الدينية الطليطلية بين بلاطات كنيسة سان رومان ، وكنيسة سانتياجو دل أرّابال ؛ وهذا التحول هو عبارة عن هجران القوالب التقليدية فى المدينة مثل العقد الحدوى ، والمستخدم لأغراض معمارية ، فى الفصل بين البلاطات ، وكذلك العمود ، والاتجاه إلى العقود المدببة المستخدمة فى العمارة القوطية والأكتاف الملتصقة بها (٩٢) ، ويواصل ذلك المؤلف قائلاً بأن المذابح الجانبية والموجودة فى المقدمة تكرر الشكل المستدير القائم فى المذبح الأكبر مثلما هى الحال فى كنيسة سانتياجو دل أرّابال وهذا بدلا من المخطط المربع أو المستطيل (مثل سان سباستيان ، وسان لوكاس، وسانتا إيولاليا ، وسان رومان) وكله محصلة زيادة التأثيرات المعمارية الغربية .

وإذا ما أخذت التأثيرات الغربية تفرض نفسها على المفاهيم المعمارية للمنشآت ، فإن الزخرفة سوف تظل إسلامية الجوهر ؛ فكل من واجهة كنيسة سانتياجو دل أرّابال وسانتا أورسولا ، وسانتا ليوكاديا ، بها عقد عظيم على شكل حدوى يدخل فى آخر متعدد الفصوص (وأصل ذلك نجده فى مصلى بيابيثيوسا بالمسجد الجامع بقرطبة) وطنف فوق العقد مكون من عقود مفصصة متقاطعة وذات مخطط فيه مساحة كبيرة من الحرية ، غير أنه - رغم ذلك - يتسق مع الشكل العام للواجهات التى نعهدها فى عصر الخلافة القرطبية (لوحة رقم ٣٤) .

وعندما يشير تورّس بالباس إلى أن المذبح ومقصورة الكهنة presbiterio فى كنيسة سان رومان يعودان إلى القرن الثالث عشر ، فإنه يطرح المشكلة المتعلقة بأصول الكنائس الطليطلية ذات المذابح المتعددة الأضلاع ، وكذا العقود الزخرفية وهل الأصل فى طليطلة ثم انتشر ذلك النمط فى باقى قشتالة القديمة، أو أن ذلك النمط قد ولد فى مكان ما من هذه المنطقة الأخيرة ، ولا يمكن أن ينجح بحث من هذا النوع إذا ما اعتمدنا على الدراسة المباشرة للمنشآت ، وربما كان عامل مرور الوقت هو الذى سيحكم على وجهات النظر المختلفة فى هذا الشأن ، وبالتالى يقدم لنا الجواب يومًا ما ، ويميل تورّس بالباس إلى الافتراض الأول (٩٣) ، وبعد الحفائر وتنظيف المبنى فإننى أعتقد وأوافق جومث مورينو الرأى فى أن "استيراد هذا النوع من تخطيط الكنائس من قشتالة القديمة إلى طليطلة إنما يمثل هنا سيطرة وغلبة السكان، الذين انضموا إلى المكان ، على السكان المستعربين، وقد حدث هذا فى النصف الأول من القرن الثالث عشر " (٩٤)

كما أن مواءمة المذابح الرومانية المستديرة المبنية بالكتل الحجرية غير المستوية أو تلك الأخرى الملساء، باستخدام تقنية البناء بالآجر ، قد ظهرت لأول مرة فى طليطلة فى كنيسة سان رومان وفى توسعة مسجد الباب المردوم .

ويقول تورّس بالباس إننا لو قبلنا القول بأن بعض الكنائس الواقعة أعلى الهضبة المذكورة سابقة تاريخيًا على تلك الطليطلية الأكثر قدمًا ، فمن الصعوبة بمكان الظن بأن تأثير دور العبادة المتواضعة هذه قد أظهر فى طليطلة نمطًا معماريًا أخذ يكتسب فيها أرضًا واسعة ، وتطورًا كبيرًا ، ثم يشير إلى أن الكنائس الطليطلية تتسم بكمال هندسة البناء والثراء والتنوع فى بوائكها المسدودة ذات الطابع الزخرفى ، وبالتالى فهى أكثر رفعة من الكنائس القشتالية والليونية Leonesas المشابهة لها . (٩٥)

وهناك قضيتان متعلقتان بجذور قوالب الآجر ، وكذلك الكنائس ذات المذابح المتعددة الأضلاع والمستخدم فيها الآجر ، وسان سلبادور ، وكنيسة سان أندرس تساعدنا على التعرف على الأصول المحلية للدبش المحاط بشريط المونة وأحجام الآجر والزخرفة المسننة المستخدمة فيها تلك المادة . ولقد ظهر هذا النوع من الزخرفة لأول

مرة فى بوائك المسجد الجامع فى قرطبة (شكل ١٨) أما الآجر - كمادة مستخدمة فى البناء بشكل ثابت - فليس قاصراً على المنشآت الطليطلية خلال القرن العاشر ، فهناك مجموعة من الرجال المتخصصين فى صناعة الآجر كانت تقيم فى ذلك القرن فى مكان يدعى كينتانا Quintana قريب من ليون ، ويشير كتاب "Historia Silense " " تاريخ سيلوس " إلى أن فرناندو الأول أرسل إلى المورو ببعض الأسرى ليقوموا بالمشاركة فى بناء الكنائس ، وذلك بعد قيامه بعدة غارات فى الأراضى البرتغالية ، وتولى ألفونسو الثالث إعادة بناء تحصينات سامورة Zamora بمعاونة الفارين المسيحيين من أهل طليطلة (٨٣٩ م) (٩٦) .

ولابد أن صناعة الآجر أخذت تنتشر فى القشتّالتّين خلال القرن العاشر ، وهى مبانٍ تعود - كما رأينا - إلى العصر الرومانى المتأخر ، وقد وُلدت فى قشتالة القديمة التى تحرّرت من الحكم الإسلامى قبل طليطلة ، عملية مواءمة الآجر للهياكل المعمارية للكنائس الرومانية خلال القرن الثانى عشر ، وهى الكنائس التى تم تقليدها فى طليطلة، ثم أصبحت تبنى بكثير من الدقة والتطور هنا ، ومع ذلك فإن صناعة الآجر كانت تحظى باهتمام كبير فى المدينة مع نهاية القرن العاشر .

ولقد فرضت العمارة المسيحية الشمالية على طليطلة القباب البيضاوية baidas فى التربيعات الخاصة بمقصورة الكهنة presbiterio والشكل النصف كروى فى المذابح ، وكذلك القبة نصف الأسطوانية فى الملحقات الثانوية للمبنى (شكل ١٩).

ولا يعنى هذا التنوع المتعلق بالأسقف سيرا على الأنماط المسيحية أننا سوف نتحدث عن جذوره أو إبداعه لدى الفن الغربى فى العصور الوسطى ، ففى إطار الأراضى التابعة للحكم الإسلامى نعثر على قباب نصف أسطوانية مبنية من الآجر على حمّام بوثو أمارجو فى طليطلة Pozo Amargo وهناك أقبية بيضاوية baidas على الحمّام الإسلامى فى حارة اليهود المسمّاة باثا Baza (القرن الحادى عشر) ورغم أن الأقبية المتقاطعة de aristas لم تستخدم فى دور العبادة المدجنة فإنها كانت مستخدمة فى منشآت إسلامية ، مثل الدهليز الخاص بشرفة الصالون الكبير بمدينة الزهراء (القرن العاشر) ودهليز الحمام الطليطلى المذكور آنفا ، وبشكل استثنائى

نرى قبة مرآة (مغطاة بقطع على شكل سنبلة ومقطوعة فى أعلاها قطعًا مستويًا) فى المصليات الجانبية لكنيسة سان رومان ، ثم نراها فى حمام قصور توردِيسيّاس Tordesillas وكلتا الحالتين نتاج التوسع الذى حظيت به العمارة فى عصر الموحدين والناصريين نحو الشمال (٩٧) .

وخلال النصف الثانى من القرن الثالث عشر أصبحت المذابح المضلعة والمزخرفة ببوائك مطموسة من الموضات المتبعة فى بناء الكنائس (شكل ١٣) ويمكن القول بأن دور العبادة الطليطلية المذكورة فى وثائق المستعربين خلال القرن الثانى عشر تعرضت لأعمال ترميم كبرى خلال النصف الأول للقرن الثالث عشر ، وبذلك أخذت المذابح المذكورة تفرض نفسها عليها جميعها سيرًا على الأنماط الأكثر قدمًا والقائمة فى سان رومان ، والباب المردوم (٩٨).

ويتسم كل من مذبح سانتا ليوكاديا ومذبح سان بارتولوميه (الذى أقيم على أصح الأقوال خلال القرن الرابع عشر) بالأهمية ، وكذلك الحال بالنسبة لمذبح سان أنطولين S. Antolin وكنيسة خوستو ، وسان بيثنتى ، وسان إيوخينيو (الواقعة خارج الأسوار) وسانتا خوستا إى روفينا (الكنيسة المستعربة القديمة) ومذبح سانتا ليوكاديا (داخل الأسوار) (لوحة رقم ٣٠ ، ٣٥) .

وتتميز أبراج أغلب الكنائس المذكورة على أبراج القرن الثانى عشر بمساحتها الكبيرة ؛ فبرج سان ثبريانو S. Cipriano المذكور خلال القرن الثانى عشر فى الوثائق المستعربة ، أسبق بسنوات قليلة من البرج الضخم المقام فى كنيسة سان رومان وأبراج كل من كنيسة سانتو توميه وسانتا ليوكاديا وأخرى غيرها، وكلها ترجع إلى نهاية القرن الثالث عشر أو بداية الرابع عشر (اللوحتان ٣٦ ، ٣٧) .

وإذا ما استثنينا برج سان ميجل ألتو S. M. el Alto ذا البنية الملساء (لوحة ٣٨) فإنه يبدو أن التقاليد الإسلامية المحلية تم الحفاظ عليها بشأن بقية الأبراج ، ونسبة ١/٤ بالنسبة للمآذن القرطبية خلال القرن العاشر (أى أن طول أحد الأضلاع الخاصة بالقاعدة المربعة مضروب فى أربعة ينتج عنه ارتفاع المئذنة) وقد فرضت هذه النسبة نفسها فى طليطلة خلال ذلك القرن ، وعلى أساسها أقيم برج سانتياجو دل

أرّابال وباقى أبراج الأجراس الأخرى ، غير أن التقليد الخاص بالعقود الخارجية يدخل عليه تنوع فى إطار المناخ العامّ السائد ، وإذا ما نظرنا إلى البوائك الخارجية فإننا نرى أكثر من سبعة أنماط من أبراج الكنائس ، ويرجع النمطان الأخيران إلى عصور حديثة (القرنين الرابع عشر والخامس عشر) برج سان سباستيان وبرج لا ماجدالينا Magdalena والجزء العلوى فى برج سانتياجو دل أرّابال (شكل ٢١).

ويرى تيراس أن كافة الأبراج المدجنة فى المدينة ترجع أصولُها إلى المآذن المشيدة من الآجر فى عصر الموحدين خلال الربع الأخير من القرن الثانى عشر [٩٩] . لكنه لا يؤكد ما يقول من خلال أمثلة محددة وضرورية فى موضوعات معقدة مثل ذلك الذى نحن بصدده . ومن حقائق الأمور أن طليطلة قد تلقت خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر تأثيرات وتيارات أندلسية تجاوزت أية تأثيرات أخرى ، أيا كان نوعها ومصدرها ؛ لدرجة أنها أثرت بشكل واضح على التراث الإسلامى المحلى الخاص بالمدينة ، وفى إطار هذه الأُسَريّة التى عاشها كل من الفن الأندلسى والفن الطليطلى، كنتيجة للاتصالات التى لا تنقطع من خلال الأفراد والتعبيرات الفنية ، يمكن الحديث عن وجوه شبه وتأثيرات دون أن ندرك بدقة فيما إذا كان الأمر يتعلق بالشبه أو التأثير .

وتتميز أبراج الكنائس الطليطلية عن المآذن الأندلسية والأفريقية [يقصد المغربية] المعاصرة بميزتين، فالفراغات الفاصلة registros بين العقود الخارجية منفصلة بواسطة قوالب أفقية بارزة ، كما أن البوائك الزخرفية المتصلة التى تتوج الجزء السفلى فى المآذن نجدها فى طليطلة تقع بين الفراغين الفاصلين فوق العقود، وإذا ما كانت الفراغات الأفقية هى العنصر المسيطر فى أبراج طليطلة (وهذا ناجم عن وضع أشرطة للعقود الزخرفية الواحدة فوق الأخرى) فإن الأبراج الأندلسية وتلك الكائنة فى شمال أفريقيا تميل إلى الرأسية فى العناصر الزخرفية الخارجية سيرا فى ذلك على ما عليه الخيرالدا Giralda ؛ إذ إن العقود المفصصة أو متعددة الخطوط تستمر إلى أعلى من خلال شبكة من المعيّنات ، وهذا ملمح أساسى فى البرج الموحدى، لكنه لم يحظ بأى تقليد بين أبراج الأجراس فى طليطلة إلا أن كلا النمطين من الأبراج يتوافقان مع بعضهما فى العناصر الزخرفية من أسفل إلى أعلى ، وهى طريقة

فرضتها العمارة فى عصر الخلافة ، كما أنها طبقت على واجهات المحاريب والواجهات الخارجية لبعض المساجد، وفى هذا المقام نجد أن وجوه الشبه بين الآثار تتفوق على عمليات التأثير. وهذا ما سوف نتحدث عنه بشكل عام عند تناول مخططات بعض العقود .

ولا نعرف بشكل مؤكد فيما إذا كان العقد الحدوى المدبب ، والمستخدم عادة فى الأبراج الطليطلية، مصدره المنشآت فى عصر المرابطين والموحدين أو لا ، ولما كان مستخدما فى المسجد الجامع فى قرطبة أثناء عهد المنصور وكذا فى الجعفرية فمن ، المنطقى أن ننسب أصوله إلى قرطبة ؛ فالعقود الطليطلية المدببة الأكثر قدماً هى التى نجدها فى كنيسة سان أندرس ، وكنيسة سانتا إيولاليا (القرن الثانى عشر) كما أن الجمع بين ثلاثة عقود أوسطها ذى خمسة فصوص - طبقا لما نراه فى الجزء العلوى لبرجى كنيسة سان رومان وكنيسة سان توميه - يمكن أن تكون له صلة بعقود مجتمعة بهذا الشكل فى مسجد القرويين بفاس ، والذى يرجع إلى عصر المرابطين، وهذا النوع من الجمع لم يُرَ قبل ذلك فى شبه جزيرة أيبيريا .

(د) **المعابد اليهودية** : وإذا ما كانت المساجد قليلة العدد فإن حَظ المعابد اليهودية أفضل ؛ إذ كَثُرت خلال الحكم المسيحى للمدينة ؛ ففى القرن الرابع عشر كان يوجد فى طليطلة عشرة معابد يهودية بالإضافة إلى خمسة مراكز للدراسة وإقامة الشعائر ، وكانت تعمل بمثابة مدارس [مدراش] ، إلا أن عمليات المطاردة التى اشتعلت ضد اليهود فى شبه جزيرة أيبيريا خلال السنوات الأخيرة للقرن الرابع عشر أثرت بشكل خاص على حارة اليهود فى طليطلة ، ولم يتبق لدينا من تلك المعابد إلا معبد سانتا ماريا لا بلانكا ، ومعبد الترانزيتو .

ولسنا ندرى مصدر دعامة سقف عليها كتابة عبرية مؤرخة فى عام ١١٨٠ [١٠٠] ، وكذلك الأمر بالنسبة لتاج عمود مركب تم اكتشافه فى مقر الإقامة بدير سان خوان دى لوس رييس S. J. de Los Royes [١٠١] ، وتوجد كتابات عبرية على ذلك التاج، وخاصة فى الجوانب وكتابة عربية فى الحلية المعمارية المحدبة equino ، وهذا التناوب فى الكتابة (والذى سيتكرر فى الزخارف الجصية فى معبد الترانزيتو) وكذا أنماطها

الخطيّة والحلقة الملتصقة بالسَّبَت Cesto كلها تشير إلى تاريخ ذلك التاج ووضعه فى النصف الثانى للقرن الثالث عشر .

وربما كان الغرض من إبراز جمال معبد سانتا ماريا لا بلانكا وراء تسميته بالمعبد الكبير وهى صفة ذُكِرَ بها فى قصيدة نظمها يعقوب البنيه بمناسبة مطاردة اليهود خلال القرن الرابع عشر (١٠٢) ، كما أن الغاية هى الاعتراف بالمعبد على أنه جديد قام ببنائه ، أو إعادة بنائه ، محصل الضرائب الخاصة بألفونسو الثامن وهو يوسف بن سوسان فى نهاية القرن الثانى عشر.(١٠٣)

لا يبدو واضحًا أن عمارة معبد سانتا ماريا لا بلانكا سابقة على الزخرفة الجصية التى أضيفت إليه طبقا لما يراه جومث مورينو (إذ يشير إلى أن المعبد يرجع فى بنائه إلى السنوات الأولى للقرن الثالث عشر) فى منتصف القرن (١٠٤) ، والأمر الأكثر احتمالاً هو أن العناصر المعمارية والزخرفية تمت فى آنٍ معًا أى فى النصف الثانى للقرن الثالث عشر بعد الاستيلاء على كل من قرطبة وإشبيلية (١٢٤٨ م) (شكل٢٢) .

ومخطط المعبد عبارة عن الشكل البازيليكى المكون من خمس بلاطات ؛ أى أن المعبد ينقل التصميم نفسه الذى كان موجوداً فى مساجد المدينة التى اختفت ، ولقد برهنت الحفائر الأخيرة التى أجريت فى مدينة الزهراء على أن مسجدها (١٤٩-٢٤٩م) كانت له خمس بلاطات وبوائك زخرفية مثلما هى الحال فى المعبد اليهودى الطليطلى ، وهذه البوائك توجد فوق العقود الحدوية الخاصة بالبلاطة الرئيسية (١٠٥) ، والعناية بالبلاطة الرئيسية من حيث المساحة والزخرفة نراها – إضافة إلى ما هو موجود فى مدينة الزهراء – فى مساجد المرابطين والموحدين خلال القرن الثانى عشر. والتجديد المهم الذى نراه فى معبد سانتا ماريا لابلانكا هو الأكتاف ذات الأضلاع الثمانية والخاصة بالبلاطات ، وهى أكتاف يرى فيها تورّس بالباس أنها تحمل تأثيرات قوطية (١٠٦)، ولقد أخطأ إيلى لامبير E. Lambret فى قوله بأن الزخرفة الحائطية لهذا المعبد ليست لاحقة للمساجد الأفريقية [يقصد المغربية] المقامة خلال القرن الثانى عشر وهى مسجد تنمل (١١٥٣ - ١١٥٤م) ومسجد

الكتبية (١١٦٢ م) فى مراكش [١٠٧] ، وقام تيرّاس مؤخرا بوصف التيجان الجصية فى معبد سانتا ماريا لا بلانكا على أنها تقليد لتيجان حجرية رومانية [١٠٨] (لوحة ٣٩).

ولما كانت عمارة المعبد محلية - إذ هناك العقود ذات السبعة فصوص المدببة والموضوعة فى إطار عقود متعددة الخطوط والعقود ذات الخمسة فصوص ، فإن الزخرفة الجصية والسقف ذى " المسند والرباط" (لوحة ٣٣) يجب أن تتم دراستها فى إطار الموروث الموحّدى الإشبيلى ، إلا أن ذلك لا يعنى أنه يجب أن نرجع هذه الأعمال إلى فنانين أندلسيين ؛ فأسلوب الاستيراد كان معروفا قبل ذلك فى طليطلة، وهذا ما تبرهن عليه زخارف جصية فى متحف الآثار بالمدينة ، وكذا الزخارف الجصية الكائنة فى دير لاس أويلجاس (برغش Burgos) ويجب أن نُرجع التقنية فى الحالات المذكورة إلى الفنانين الطليطليين .

ولقد قام المدجنون الطليطليون بزخرفة المعبد اليهودى فى قرطبة خلال المدة من عام ١٣١١ م حتى ١٣١٥ م وهو تاريخ نراه فى كتابة باقية هناك [١٠٩] ، وهو عبارة عن صالون بسيط مربع الشكل له منصات فوق الرواق atrio مخصصة للنساء ، كما أن زخرفة الواجهة الداخلية testero تعتبر بمثابة مقدمة للمخطط ذى ثلاث مساحات والمتوج بطنف من المقرنصات فى معبد الترانزيتو ، ويتوافق هذا وذاك فى وجود المنصة المخصصة للنساء والواقعة على حائط المدخل (شكل ٢٣) .

ولقد استطاع كل من السيد فادريكى Fadrique والسيد إنريكى Enrique، ابنى السّفّاح للسيد بدرو الأول ، السيطرة على طليطلة عام ١٣٥٥ م ، لكن تمكن الملك من استعادة المدينة فى العام نفسه بمساعدة يهود طليطلة ، وبناء على هذه العلاقات الحميمة بين السيد بدرو واليهود أمكن بناء معبد الترانزيتو الذى أسسه صمويل آل ليفى جابى الضرائب لهذا الملك .

وخلال المدة المذكورة (١٣٥٥ - ١٣٥٧ م) كان من المستغرب وجود البلاطة الوحيدة التى عليها ذلك المعبد ، بينما كان المعتاد فى طليطلة أن تكون دور العبادة على الطراز البازيليكى ومخطط صالون معبد الترانزيتو - الذى يعتبر ذا خطوط بسيطة لكنه مفعم بالزخارف - هو انعكاس للصالونات الضخمة ، المسماة tarbeos

التى أصبحت موضة فى الأبعديات الطليطلية (لوحة رقم ٤) ورغم أن هذا المخطط مُنَفّذ بفن أكثر تطوّرا من ذلك الذى نراه فى معبد سانتا ماريا لا بلانكا ، إلا أننا نجد معبد الترانزيتو ، وقد انصهرت فيه العمارة المحلية (العقود الحدوية المدببة فى إطار العقود المفصصة ووجود البوائك المستعارة) والزخرفة المستوردة .

(هـ) الكنائس المدجنة المدريدية : عندما استولى ألفونسو السادس على طليطلة لم يتأخر فى السيطرة على مدريد [١١٠] ، وسرعان ما سنرى الفن المدجن الطليطلى فى عمارة العصور الوسطى فى مدريد، وقد بقى من عدة دور للعبادة فى هذه المدينة كل من كنيسة سان نيكولاس S. Nicolas وكنيسة سان بدرو S. pedro ومن العناصر الهامة التى اختفت نجد مذبح كنيسة سانتو دومنجو الريّال .S. D. el Real

ولقد قام جومث مورينو بتقديم دراسة رائعة عن برج كنيسة سان نيكولاس [١١١] الذى لازال قائمًا حتى الآن ويرجع تاريخه ، طبقًا لذلك الآثارى ، إلى القرن الثانى عشر (لوحة رقم ٤١) ويلاحظ أن هيكله من الآجر وهو طليطلى ، وتبلغ مقاسات الطوب المستخدم ٣٠ × ١٩ × ٤ سم وهى مقاسات مأخوذة من المسجد الطليطلى لاس تور نريّاس – مسجد المدجنين – كما أن تصميم العقود الخارجية للبرج – والتى ربطها جومث مورينو بالمسجد الإشبيلى المسمى بويويوس Bollullos المقام فى عصر الموحدين – يعطى البناء أهمية خاصة بالمقارنة بالبرج المجاور والشديد التواضع الخاص بكنيسة بدرو ، والذى يمكننا تصنيفه فى إطار النمط الرابع من الأبراج الطليطلية التى ترجع إلى القرن الرابع عشر (لوحة رقم ٢٤) ولقد كان لمذبح كنيسة سانتو دومنجو دعامات Contrafuertes مثل تلك التى نجدها فى كنيسة سان بابلو دى بينافييل S. P. de Penafiel (بلد الوليد) وكنيسة "سانتافى" بطليطلة [١١٢] ، كما أن زخرفته الطليطلية المكونة من الآجر تضم طنفين من العقود الحدوية المدببة والداخلة فى إطار عقود أخرى مكونة من تسعة فصوص (شكل ٢٤).

ولازالت هناك كنائس متواضعة – لكنها شيِّقة – مبنية من الآجر وقائمة حتى الآن فى بعض قرى مدريد: مثل كارابانشيل Carabanchel، وموستوليس Mostoles، ونابلكارنيرو Navalcarnero وتلامنكا Talamanca ، ولازال مصلى سانتا ماريا

لا أنتـجـوا S. M. La Antigua بكارابانشـيل [١١٣] يحـتـفظ بمذبحـه الذى يرجع إلى العصور الوسطى ، والذى يحتضن ثلاث بلاطات وتفصل مقصـورة للكهنة prebiterio بين المذبح والبلاطات الثلاث ، أما البرج فهو مستطيل المساحة ويقع على حائط المدخل (شكل ٢٥) وللمذبح مزغل يقع داخل عقد حدوى مدبب.

وفى قرية مستوليس نجد كنيسة لا أسونثيون Asuncion متأثرة بشدة بالعمارة الطليطلية – ذلك أن البرج منفصل عن البناء ، ولازال المذبح يحتفظ بطنفين عليهما عقود زخرفية مدببة مع تجديد يتمثل فى انفصالهما عن بعضـهما بواسطة رفرف صـغير alerillo بالإضـافـة إلى الرفـرف العلوى الذى نراه بشكل إجبارى فى كافـة المذابح الطليطلية [١١٤] كما أن عزل البرج – الذى يفسره نابـاسكويس Navascués فى أنه كـانت له وظـيفـة مزدوجة عسكرية ودينـيـة لعبـهـا فى البـداية – يذكّرنـا – طبقا لذلك المؤلف – بكل من برج كنيسـة سانتيـاجـو دل أرّابال، وسـان بارتولوميـه، وسـان رومـان. وتتـمـيـز زخـارفـه بالبسـاطة كـمـا أنه مـزود بكوابيل فى الرفـرف ، وبالتالى نجـد صعوبة فى تحديد تاريخ بنائه مثلما هى الحال فى كنيسة كارابانشيل. (شكل ٢٦)

وقد بقى فى بلدة نابلكارنيرو برج مدجّن شبيه ببرج كنيسة إيّسكاس Illescas وهذا ما نستشفه مما بقى منه. (لوحة ٤٣)

كانت بلـدة تلامنكا حـصنًا تم تأسيسـه فى الثـغر الأوسـط على يد محـمد الأول (٨٥٢ – ٨٨٦ م) لكنها فقدت أهميتها الحربية بعد الاستيلاء على طليطلة ، ويمكننا أن نرى حتى الآن فى هذه المنطقة بقايا ممتدة من الحوائط المبنية من التراب المدقوق tapial ومقدمة كنيسة ذات بلاطة واحدة ولها مقصـورة كهنة ومذبحا متعدد الأضلاع مزخرفا بأشرطة من العقود النصف دائرية وذات الشكل الرومانى (لوحة رقم ٤٤) وتتم دراسة هذه الكنيسة فى إطار دراسة عمارة الآجر فى ليون التى أخذت تتقدم نحو الجنوب ، وتترك لنا آثارًا مهمة فى محافظة أبلا Avila (كنيسة ثبُويّا Cebolla) ومـحـافظة شـيـقـوبيـة Segovia، وفى الوقت الذى يمكن تحـديد تاريخ بناء الكنائس المذكورة فى محافظة مدريد ، وهو القرن الرابع عشر فى مرحلة متقدمة للغاية فإن

كنيسة تلامنكا يمكن أن ترجع إلى القرن الثالث عشر، وتقدم لنا تلامنكا النموذج الوحيد لكنيسة أقامها مسيحيّو الشمال في مقاطعة طليطلة (١١٥) .

(و) كنائس مدجنة فى محافظة طليطلة: هناك كنيستان مهمتان ترجعان للعصور الوسطى فى أوكانيا Ocana وإيِّسكاس ، فكنيسة سان خوان إيبانخليستا S. J. Evangelista (أوكانيا) تعرضت لترميمات كبيرة فى نهاية القرن الخامس عشر ، ولازال مخططها قائما منذ ذلك التاريخ حتى الآن ، وتختبئ خلف الترميمات كنيسة مدجنة مبنية من الآجر تحدثنا عنها فى فصل سابق (١١٦)، كما أن علاقاتها حميمة بطليطلة أكثر من دور العبادة المدريدية الأخرى ، وسقفها جمالونى خشبى ذو مسند ورباط كما أن الأنماط التى أمكن انتشالها سواء للمخطط أو الأجزاء يجعلنا نؤرخ لكنيسة سان خوان دى أوكانيا بمنتصف القرن الثالث عشر ، وربما أقيمت فى الأعوام الفاصلة بين تأسيس كنيسة سان رومان وبين سانتياجو دل أرّابال .

كما أن يد الترميم جرت خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر على كنيسة سانتا ماريا دى وإيِّسكاس ؛ حيث نرى برج أجراس طويل، تنقسم واجهاته الخارجية إلى ستة طوابق مزخرفة بعقود متعددة الأنماط ؛ فالطوابق الأولى العلوية تم تصميمها مثلما عليها الحال فى برج أجراس سان رومان، والجديد فى الأمر هو إضافة الطوابق الثلاثة الأخرى فى الأسفل ، وكذلك مخططات عقودها التى تشبه عقود برج نابلكارنيرو ، ونظرا لعدم وجود الكوابيل المعهودة فى الأبراج الطليطلية تحت الرفرف، وكذا تعدد العقود والطوابق نحو الخارج ، فإنه يحدونا التفكير فى أن البرج قد بنى خلال السنوات الأخيرة للقرن الرابع عشر (لوحة رقم ٣٤ وشكل ٧٢)

وعلى ضفاف نهر تاجه نجد أن الأراضى الطليطلية تتزين بدور للعبادة المبنية بالآجر ، كما أنها أروع فنا من تلك التى وصفناها حتى الآن وتبرز من بينها كنائس طلبيرة دى لارينا (١١٧) ففى داخل أسوارها العربية التى ترجع إلى القرن العاشر كانت توجد كنيسة سان كليمنتى المكونة من ثلاث بلاطات ، وثلاثة مذابح مستديرة مثلما هى الحال فى كنيسة سانتياجو دل أرَّابال بطليطلة، ولقد قام كونت ثيديُّو Cedillo بوصف الكنيسة، ويرى أنها مبنيّة من الآجر ذى النمط الطليطلى (١١٨) (شكل ٢٨) .

ومازال مذبح كنيسة أوسبتال دى سانتياجو H. de Santiago محفوظا حتى الآن وبه صفين من العقود المتراكبة نحو الخارج ، والعقود التى فى الأسفل نصف دائرية أما العلويّة فتدخل فى عقود مفصصة ، وهذا منهج ولد فى مسجد الباب المردوم [١١٩] . هذه الكنيسة – سانتياجو – وتلك الأخرى المسماة سان رومان هما الوحيدتان فى المقاطعة اللتان تستغنيان عن التدرّج فى المخطط عند منطقة الانتقال من المذبح متعدد الأضلاع إلى مقصورة الكهنة المستقيمة الخطوط ، وتتكون كنيسة سانتياجو الجديد S. el nuevo فى طليبرة [١٢٠] من ثلاث بلاطات وبدون أية مذابح ، وتتركز زخارفها من الآجر فى واجهات الواجهة الداخلية (الصدر) testero والخارجية astial (لوحة ٤٤ مكرر) وهذه الأخيرة مدرجة الشكل وبذلك تذكرنا بكنيسة سان إيسيدرو الطليطلية التى زالت من الوجود ، كما توجد بها نوافذ فى الجوانب (شكل ٢٩) ويتكرر ذلك خارج واجهة المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا ، كما أن وجود وردات كبيرة من الآجر فى كلتا الواجهتين (تقليداً لدور العبادة القوطية) يشير إلى أن البناء قد تم خلال السنوات الأخيرة للقرن الرابع عشر .

ولقد تطورت العمارة الطليطلية المدجنة على طول ضفاف نهر تاجه حتى النهاية وظل ذلك خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر فى أراضى مقاطعة كاثيرس Caceres ومن الأمثلة البارزة فى هذا الخط، وفى تلك المقاطعة، نجد كنيستى إيروستس Erustes وميسيجار Mesegar وهما قريتان قريبتان من طليبرة [١٢١]. وعندما نرى أن كنائس طلبيرة قادرة على منافسة كنائس طليطلة العاصمة، فإن كنائس أيروستس، وميسيجار، وجالبث Galvez وأخوفرين Ajofrén وكنائس إيبينس Yébenes قام على بنائها "معلمون" متواضعو الشهرة فى تاريخ متأخر.

وتتكون كنيسة إيروستس من ثلاث بلاطات وبها عقود مدببة وأكتاف مثمنة وسقف جمالونى ذو "مسند ورباط" فى البلاطة الرئيسية وأسقف رائعة مسطحة لحجرات المذابح الثلاثة، ويمكن أن يرجع بناؤها إلى القرن الخامس عشر، كما أن زخرفة الأسقف بالمناظر المرسومة ، وكذلك الكوابيل والأكتاف المثمنة تساعدنا على ربطها بالقصور التى كان يقوم آل كارديناس Cardenas بتأسيسها آنذاك فى أوكانيا وتورّيخوس (لوحة ٤٥ ، ٤٦) ومن المحتمل أن يكون برج الأجراس قد أقيم قبل

ذلك، غير أن الكورنيش الخاص به - دون كوابيل - وكذا الأدوار الخمسة التى تنقسم إليها الواجهات الخارجية ، ووجود كوابيل صغيرة تفصل بين تلك الأدوار هى كلها عناصر أمكن رؤيتها فى أبراج متأخرة ؛ مثل برج نابالكارنيرو، وبرج إيِّسكاس، غير أن هذه العناصر قد عولجت فى إيروستس بحرية واضحة وفنية متفردة (لوحة ٤٢ وشكل ٣٠) وهنا عنصر جديد آخر يميز ذلك البرج وكذا برج كنيسة ميسيجار، الذى يعتبر صورة مصغرة ومتواضعة له، ألا وهو الاستغناء عن المخطط الطليطلى الكلاسيكى المشتق من المآذن فى البنية الداخلية؛ أى العمود الأوسط (الذكر) والسلم الذى يلتف حوله ، وبناءً على مخططات العقود الخارجية ندرج البرج ضمن المجموعة الطليطلية الثانية .

كما وصل الفن المدجن الطليطلى فى مرحلة من مراحل تطوره إلى بلدة صغيرة فى كاثيرس هى جاليستيو Galisteo ؛ حيث نجد أن كنيستها ذات بلاطة واحدة، وقد احتفظت بمذبحها المزخرف بصفين من العقود نصف الإسطوانية وسقفها ذى المسند والرباط [١٢٢] ، وتتمتع كنيسة بيَّاريخو Villarejo (طليطلة) بمثل هذا النوع من الأسقف .

ويوجد فى مدينة كاثيرس واجهة مدجنة - معروفة باسم كاسا مودخار (البيت المدجن) Casa Mudejar - اجتمع فيها تأثيران ؛ أحدهما الطليطلى الذى درسناه، والآخر إشبيلى (شكل ٣١) ويذكرنا حجم السنجات الخاصة بعقود النوافذ بمذبح سانتا كتالينا فى إشبيلية ومصلى كاستيخا دى تالهارا Castilleja فى بيناكاثون Benacazon (إشبيلية) [١٢٣] ، وهذه الواجهة تنسب إلى الفن المدجن المتأخر الذى يرتبط بدرجة ما بالعمارة الإيزابلية فى كاثيرس القديمة (لوحة رقم ٤٧) .

المصليّات Capillas : يُنْسب الآجر الطليطلى، الذى بنيت به مصليات أسونثيون وسلبادور، وسانتياجو فى دير لاس أويلجاس فى برغش، إلى القرن الثالث عشر. وتضم العمارة الطليطلية بعض المصديات فى داخل القصور التى ترجع إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر والمبعثرة فى كلتا القشتالتين، وأكثرها أهمية هو المصلى الذهبى C. Dorada فى تورديسيًّاس - حيث نجد الشكل الخارجى مزين بعقود

متقاطعة وكنارات [إطارات] ذات مسننات طليطلية الأصل (لوحة ٤٤) أما الشكل الداخلي فيجمع بين التأثير الطليطلي والتأثير الإشبيلي وهذا ما سندرسه فيما بعد .
ويوجد مصلى آخر يمكن رؤيته حتى الآن في الحصن القصر التابع لبلدة إسكالونا Escalona، وقد تعرض لدمار شديد، كما قام السيد ألبارو دي لونا A. de Luna بترميمه للإقامة فيه ، ولقد تمكنتُ منذ سنوات مضت من رسم زخرفة جصية كانت في داخله ؛ حيث تكثر فيها الموضوعات القوطية الخاصة بالقرن الخامس عشر (شكل ٢٣) .

٢ - العمارة المدنية :

(أ) القصور خلال العصر الإسلامي : لا نكاد نعثر إلا على القليل من النصوص غير المحددة في الروايات العربية التي ترجع إلى القرون الوسطى بشأن القصور الإسلامية في طليطلة ، ولقد كان للمدينة حصن اعتباراً من القرن الثامن ، وكانت أسوارها من التراب Terrizo وربما كان مكانها الزاوية الجنوبية الغربية "للحزام"، وكانت بذلك تسيطر على المدخل إليها عن طريق جسر القنطرة ، ولقد ظلت هذه المنطقة (التي تحتلها اليوم مباني هي دير كومندادورس دي سانتياجو C. de Santiago ودير لاكونثبثيون فرانثيسكا C. Francisca ومستشفى كروث ومَشْرَف [المرقب] Miradero المدينة) تحتل أهمية إستراتيجية خلال القرون الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر ، (١٢٤) (لوحة ٤١) وهناك أقام المأمون (١٠٤٤ - ١٠٧٥م) قصور جاليانا، وإلى جوارها أو كجزء من المكان أقيم ذلك المسجد المذكور عام ١٠٤٢ م.

تم العثور على عضادات من الرخام وعدة سُكْرُجات رائعة الزخرفة في دير "سانتا في" وهذا برهان على البذخ الذي كانت تعيش فيه مملكة الطوائف (١٢٥) وبمناسبة ختان أحد أبناء المأمون - طبقا لأحد النصوص العربية - أقيمت احتفالات مهيبة في تلك القصور ظلت ذكراها حيّة في إسبانيا لأعوام طويلة (١٢٦) .

وفي خارج المدينة ، بعد عبور جسر القنطرة وبالقرب من نهر تاجه ، أمر المأمون ببناء المُنْية الملكية ؛ وهي الأكثر أهمية في رأي الإدريسي من كافة الأخريات التي

تصاحب الأبراج المحصنة (١٢٧) ، ويصف المؤرخون العرب تلك المنية الشهيرة: بأنه كانت توجد فى الحديقة المجاورة للقصر بحيرة عظيمة فى وسطها قبة من زجاج ملون منقوش بالذهب، وكان الصالون يتلألأ وكأن الشمس فى كبد السماء والقمر بدراً ، فكأنه تاجه ، وكانت قطرات الندى تنتشر فى الفضاء ، أما النوافير فهى على شكل أسُود ينساب الماء من أفواهها الضخمة (١٢٨) .

ولقد أدت موجات الغزو التى قام بها المرابطون والموحدون إلى تدهور تلك المنشآت الملكية خلال القرن الثانى عشر ، وزاد من تدهور حالتها – طبقا لتورّس بالباس – أن القوات المسيحية كانت تعسكر فيها وهى متوجهة إلى موقعة العقاب N. de Tolosa ولقد أقام المدجنون فى هذا السّهل (خلال القرن الثالث عشر) قصراً مهمًا محصنًا عُرِفَ ابتداءً من القرن السادس عشر باسم "قصر جاليانا"(*) لكن لا شيء من هذا البناء المتين ينوّه – ولو من بعيد – بالوضع الذى كانت عليه مُنْيَةُ المأمون ، والتى كانت حدائقها وبركها وصالوناتها الملكية تذكرنا فى جوانب عديدة منها بشرفة الصالون الكبير فى مدينة الزهراء التى أقيمت خلال السنوات الأخيرة من عهد عبد الرحمن الناصر ، كما تذكرنا بقصر ألمرّية المنصور ، وكما هى الحال فى مدينة الزهراء، وبعد ذلك بقرون فى قصر الحمراء، فإن السباع والحيوانات الأخرى كانت جزءا من أشكال النوافير المنتشرة فيها .

هكذا تصف المصادر العربية هذه القصور المليئة بالرخام ، وتيجان الأعمدة التى ترجع إلى القرن الحادى عشر ، والزخرفة ذات الأصول التى ترجع إلى عصر الخلافة ، وكان هناك توافق فنى بين قرطبة وطليطلة خلال النصف الثانى من القرن العاشر وطوال القرن الحادى عشر ، وأقدم تاج عمود ظهر فى طليطلة يرجع إلى عام ٩٥٢ – ٩٥٣ م (١٢٩) (لوحة رقم ٤٨) وهذا بالتحديد هو التاريخ الذى تولت فيه وِرَش

(*) لقد نسج المؤرخون الإسبان حول هذا القصر قصصًا من الفروسية والأساطير فحواها أن أميرة مسلمة تدعى جاليانا كانت تعيش فيه ، وبعد مغامرات عجيبة الشأن انتهى بها الأمر إلى أن تتزوج الإمبراطور شارلمان ، والزخارف المدخنة فيه تحم لرنوك أسرة جوثمان مما يفسر إلى حد كبير صحة هذه الرواية . [المراجع]

مدينة الزهراء زخرفة الصالون الكبير (٩٥٤ - ٩٥٦ م) حيث وصل الفن فى عصر الخلافة أوْجَهُ (١٣٠) ، وبواسطة هذا الفن تمت زخرفة المنازل الرئيسية خلال عصر ملوك الطوائف فى طليطلة ، ويمكن أن نلمح عمارة ذلك العصر كلما تمت عملية هدم أو ترميم فى المدينة .

وعندما استولى المسيحيون على طليطلة احترم ألفونسو السادس منازل ومواريث المورو وأمر ببناء قصر ظل قائما حتى القرن الرابع عشر ، ثم ترك فى المدينة ألف فارس لحماية المورو وسلّمهم بعض المنازل التابعة لقصور المأمون (١٣١) ويشير الأسقف السيد رودريجو خيمنيث دى رادا إلى أن ألفونسو السادس سكن فى المنية الملكية عندما كان يحاصر المدينة ، وأن إحدى شروط الاتفاق مع المورو هى أن يحتفظ الملك بالقصور الكائنة خارج السور (١٣٢) .

ولابد أن طليطلة كان بها عدة حمامات ملكية مهمة ؛ إذ كانت واحدة من أبرز مدن إسبانيا الإسلامية زيادة فى نسبة الكثافة السكانية خلال القرن الحادى عشر ، كما كان بها حمامات عامة وأخرى ذات ملكية خاصة ، وتشير الوثائق الخاصة بالمستعربين خلال القرن الثانى عشر إلى حمام كابايل Caballel أو Caballello الواقع فى الكودية Alcudia بالقرب من كنيسة سان خوستو، وخلال القرن الثالث عشر يُذْكر حمام يايكس Yaix الكائن فى حى "بوثو أمارجو" [البئر المر] .

وفيما يتعلق بأهمية هذه الحمّامات فى إسبانيا الإسلامية نطّلع على ما هو لدى القلعة الملكية فى الحمراء بغرناطة ، ونظرا لتقلص حجمها ؛ فقد تم العثور فى داخلها حتى الآن على سبعة حمامات ؛ بعضها ملكى وبعضها عام . ومن المعروف أن الحمامات الإسلامية ظل يستخدمها الغزاة المسيحيون ، وبقراءة "قوانين العرف" Fue-ros الإسبانية نرى أهمية الحمامات العامة التى يستخدمها المسيحيون والمسلمون واليهود على السواء ، لكن هذه العادة الخاصة بالذهاب إلى الحمامات أخذت تتراجع بين أهل طليطلة خلال حكم الملك ألفونسو العالم ، واقتصر استخدامها فقط على المناسبات الخاصة .

كما صنف جومث مورينو حماما فى حى "بوثو أمارجو "Pozo Amargo بأنه إسلامي واعتمد فى هذا على ربطه بما تسميه مصادر المستعربين بـ يايكس Yaix، وكذلك حمام آخر يقع فى شارع الأنخل Angel الواقع خلف المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا ، وبالتالى فهو فى وسط حارة اليهود ، وكان للحارة اليهودية حمامها مثلما هى الحال فى المدن الإسبانية الإسلامية (مثل سرقسطة وباثا ..Baza الخ) غير أن ضخامة حجم الحارة كان يتطلب وجود أكثر من حمّام . ومخطط حمام حى بوثو أمارجو يشبه الحمامات العامة الأخرى ، وكذا تلك الملكية التى تم انتشالها فى مدن إسلامية مهمة مثل قرطبة وغرناطة (الحمام الصغير فى غرناطة .Banuelo de G الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر ، وحمام الخلافة فى مدينة الزهراء ، وحمام القصور الخلافية فى قرطبة) ويتألف الحمام من بلاطة مستطيلة عند المدخل وسقفها مقبى على شكل حدوى ، وكذلك ثلاث بلاطات أخرى موازية تتوافق مع الحجرات الثلاث الشهيرة فى الحمامات الرومانية ، وهى القاعة الدافئة ((tepidarium) والقاعة الباردة (Frigidarium) والقاعة الساخنة (Caldarium) وتم البناء باستخدام الدبش فى الحوائط ، واستخدام الآجر فى القباب سواء كانت قبة الدهليز الخاص بالمدخل أو تلك الأخريات نصف الإسطوانية الموجودة فى الصالات الأخرى .

ويشير كتاب التاريخ الخاص بمدينة Tuy إلى قصور المأمون ، وأن الملك ألفونسو السابع قد استقبل فيها سفارة من ملك فرنسا ، والاحتمال كبير فى أن هذه القصور قد ظلت قائمة ولو بشكل جزئى حتى القرن الرابع عشر بمعزل عن القصر الجديد الذى أقامه ألفونسو السادس فى المكان ، ثم بعد ذلك أقام كارلوس الخامس قصره ، وتشير الوثائق المستعربة الطليطلية عرضا إلى كنيسة سانتا ليوكاديا "وهى التى تجاور قصر سيدنا الملك الأعظم" (ألفونسو الثامن). وفى مخطط طليطلة الذى أعدّه الجريكو نجد أن كنيسة سانتا ليوكاديا تقع إلى جوار قصر كارلوس الخامس الحالى . ويتم تحديد قصر ألفونسو السادس على أنه قصر ألفونسو الثامن ، ومن هنا كان من المنطقى أن يقيم فيه ألفونسو العاشر الذى أدخل عليه تعديلات "بزيادة حجمه وزخرفته زخرفة جيدة" (١٣٣) . ومن المحتمل أن البوابة الحجرية ، ذات العقد الحدوى الداخل فى إطار آخر نصف دائرى ، والتى رسمها أمادور دى لوس ريوس

A. de los Rios (ص ١٨٩ من كتابه "الآثار المعمارية فى إسبانيا") هى لذلك القصر الذى كان يقع فى الجزء الشرقى للقصر الحالى ، ولقد رآها السيد مانويل جومث مورينو ورسمها (شكل ٣٣) .

وإذا ماكان الملوك المسيحيون قد أقاموا فى القصور العربية الفاخرة فإن النبلاء أفادوا هم الآخرون منها ، وأضيفت للزخارف الجصية القديمة فى منزل مهم - يرجع إلى عصر ملوك الطوائف ، ويقع فى شارع نونيث دى أرثى Nunez de Arce (لوحة ٤٩) - رسوم مدجنة تحمل شعارات وتروسا قشتالية (شكل ٣٤) ويمكن رؤية أطلال منازل ترجع إلى القرن الحادى عشر فى الميدان الصغير المسمى سيكو Seco وفى باخادا دى كارميليتاس B. de Carmeltas وشارع بولاس بيخاس Bulas Viejas لوحة ٥٠) .

التيجان : وصلنا من طليطلة القرنين العاشر والحادى عشر عدد من تيجان الأعمدة المقطوعة من الرخام والمحفوظ أغلبها فى متحف الآثار بالمدينة؛ أضف إلى ذلك وجود تيجان أخرى أعيد استخدامها فى منازل خاصة وبعض الأديرة ، وتحتل طليطلة المركز المشرِّف الثالث بعد كل من قرطبة وإشبيلية ، وهنا تقف على قدم وساق مع العمارة الملكية التى شيدها ملوك الطوائف فى سرقسطة وخاصة فيما يتعلق بالزخرفة . ونظراً للصعوبة الشديدة فى القيام ببعض الحفائر فى المدينة فإن دراسة هذه القطع المتناثرة تهيئ لنا الفرصة لنتعمق فى العمارة المدنية الإسلامية التى يفيض فى وصفها المؤرخون العرب .

وقد استطاع أمادور دى لوس ريوس تحديد أماكن تيجان وقواعد أعمدة عربية فى مناطق مختلفة من المدينة ، لكن منطقة الحزام كانت أكثرها على الإطلاق فى كثرة عدد هذه القطع (١٣٤) وتكثر التيجان المركبة ، كما تم العثور على ثلاثة من النوع الكورنثى . وقد ظهر أحد هذه التيجان فى دير سانتياجو دى لوس كاباييّروس S. de los Caballeros إلى جوار القصر ، وهناك آخر محفوظ فى متحف وورشة المسلم Taller del Moro أما الثالث فهو فى المتحف الوطنى للآثار ، وتكثر التيجان الشبيهة بتلك الكورنثية فى أطلال مدينة الزهراء . وفيما يتعلق بالتيجان المركبة فإن أغلبها محفوظ

فى المتاحف الطليطلية ، ولازال بعضها يُرى وقد أعيد استخدامه فى الأديرة (سانتو دومنجو الريّال ، وسانت كلارا) والمنازل الخاصة (دار فى الطريق الصاعدة سان خوستو (S. Justo)؛ وقد بدأ التاج المركب فى طليطلة فى الابتعاد عن نمط التيجان السائدة فى عصر الخلافة القرطبية ابتداءً من عام ٩٥٢م ؛ فالتاج الذى يحمل هذا التاريخ "يخرج عن إطار التيجان الكلاسيكية المركّبة، ماعدا عُقْد الخرزات Contario؛ إذ لا نعثر على ورقة الأكانتوس بين الأغصان الموزعة بشكل عشوائى" (١٣٥)، وفى هذا المقام نجد أن التاج الطليطلى تطوّر خلال النصف الثانى للقرن العاشر والقرن الحادى عشر (لوحة رقم ١٥) أما التاج الرابع الذى يحمل كتابات تشير إلى المأمون فهو أفضل تيجان المجموعة ، فتوريقات الحلية المعمارية المدببة equino تتآخى مع زخرفة العضادات الرخامية التى عثر عليها فى دير كومندادورس دى سانتياجو .

ومصدر التيجان الأكثر أصالة هو دير لارينا La Reina القريب من كنيسة سان بارتولوميه (شكل ٣٥) وهما تاجان اثنان لكل واحد منهما قاعدة العمود الخاصة به، كما أنهما من الرخام المشغول على الطريقة القوطية أو الرومانية ، ويعرفان على أنهما كانا ملتصقين بالحائط ، وتكمن أصالتهما فى النقوش الكتابية التى طرأ عليها التطور – وخاصة تلك التى توجد فى قاعدة التاجين – كما أنها تحل محل الحلية الإسطوانية bocel الكائنة فى قاعدة العمود ، ويرتبط بهذين التاجين تيجان أخرى محفوظة قبل ذلك فى متحف الآثار بالمدينة ، وكذا قواعد أعمدة فى معهد بلنسية دى دون خوان I. V. de don Juan(136). وهذه القطع تشير إلى أن قصور ملوك الطوائف كانت تحتوى على تيجان ذات طبيعة خاصة (حيث تمت زخرفة هذه القطع الرخامية فى القرن الحادى عشر) وهى بذلك تختلف عن القطع المعاصرة لها فى الجعفرية ، ولقد احترمت التيجان الطليطلية المقاسات التكعيبية للتاج الموروث عن عصر الخلافة، والذى تم تنفيذه فى القصور السرقسطية (نسبة إلى سرقسطة) الرشيقة(١٣٦) .

ويمكن التفكير فيما إذا كانت هناك ورشة للمرخمين فى المدينة قادرة على تنفيذ التيجان الأُوَل فى القرن العاشر ؛ وهى تلك التى ربطناها بتيجان مدينة الزهراء –

ومن بينها تلك التى تم الاستفادة بها خلال القرن السادس عشر (بالإضافة إلى ٣٥ بدن عمود من مختلف الألوان) فى الواجهة الرئيسية لاكوليخياتا دى توريخوس Colegiata de Torrijos[١٣٧] (لوحة ٥١ وشكل ٣٦) ولما كانت بعض هذه التيجان شبيهة بالتيجان الطليطلية التى ترجع إلى القرن الحادى عشر فلابد أن نسند إلى طليطلة أنها مصدر عدد لا بأس به من القطع الرخامية الموجودة فى لاكوليخياتا، غير أن الوضع بالنسبة لأبدان الأعمدة مختلف ؛ حيث تمت الإفادة بها وبأخرى غيرها فى المنطقة الواقعة خلف الكورس بالكاتدرائية الطليطلية ، وكذلك فى القصور المدجنة الواقعة فى توردِيسيَّاس Tordesillas ، ولابد أن هذه الأبدان قد جاءت من الأندلس .

وهناك احتمال فى أن يكون الفنيون الطليطليون قد قاموا بشغل رخام وارد من قرطبة أو إشبيلية بكميات كافية ؛ وذلك لتلبية حاجات البناء التى بدأها المأمون ، وما يبرهن على أن تلك الأعمال لم تقتصر على القصور الملكية وجود فوّهة بئر تم إعدادها عام ١٠٣٢ م للمسجد الجامع، أضف إلى ذلك أن هذا النشاط تدعّمه ورشة العاج التى كانت تمارس نشاطها فى قونقة Cuenca لتلبية احتياجات ملوك الطوائف فى طليطلة ، وخلال التقلبات السياسية التى أعقبت الخلافة القرطبية وجد المأمون (الرجل الذى استولى على كل من قرطبة وإشبيلية ردحا قليلا من الوقت) اللحظة المناسبة ليضم إليه المواد الخام والفنانين ويستعين بهم فى المنشآت الطليطلية .

ونقيضا لهذه المدة المتوقّدة التى عاشها الفن الإسلامى نجد غيبة المواد العربية فى الآثار المدجّنة الطليطلية ، ويُسْتخلص من ذلك أن الفن فى هذه المدينة – بعد عام ١٠٨٥ م – أخذ يفقد تلك الورش الخاصة بالمرخمين ، وبذلك بدِّل بالدعائم الحجرية دعائم مبنية من الآجر وأفاد من بعض المواد القوطية الأخرى ؛ ونظرا لاستمرار وجود هذه المواد الأخيرة فى الكنائس الطليطلية ، دون أن نلمح الرخام المشغول خلال القرن الحادى عشر ، يجعلنا نطرح الافتراض القائل بأن الاختفاء الجزئى لمبانى إسلامية مهمة قد بدأ فى منتصف القرن الثالث عشر (بإحلال قصر جاليانا محل المُنية الملكية ، وبناء دير "سانتا فى" مكان قصور المأمون ؛ أى فى الوقت الذى كانت قد أقيمت فيه الكنائس المشيدة من الآجر ، وبلغ الاختفاء قمته خلال القرن الخامس عشر .)

وفيما يتعلق بالمساجد السابقة على عام ١٠٨٥ م تم الاقتصار على الرخام القوطى ، ولا ندرى فيما إذا كان المسجد الجامع فى المدينة يخضع للحالة نفسها أو لا ، والاحتمال كبير فى أنه قد سار على نهج المسجد الجامع فى قرطبة، الذى بدأت عملية البناء فيه باستخدام مواد كانت فى منشآت أخرى ، ثم انتهت خلال القرنين العاشر والحادى عشر ، واستخدام دعامات أعدت سلفا لذلك .

وظل العمل بالإفادة من الرخام السابق على العصر الإسلامى مستمرا فى العمارة المدجنة خلال القرن الثانى عشر (اللوحتان ٥٢ ، ٥٣)؛ وفيما يتعلق بالمواد الحجرية القوطية التى أعيد استخدامها فى الكنائس المدجنة نتساءل : هل كان مصدرها المساجد التى هُدِّمت ، والتى كانت فيها قبل ذلك ، أو أنها جاءت من دور للعبادة قوطية مستعربة - وهذا هو الافتراض الأقل احتمالا ؟ هذه هى إشكالية العمارة الدينية الطليطلية ، ومن المستحيل البرهنة على وجود مساجد فى العصر الإسلامى توجد مكانها الآن دور للعبادة ترجع إلى الفن المدجن .

ولقد استمر الغزاة العرب فى عمليات هدم وتغيير المنشآت القوطية ، وسار الغزاة المسيحيون على هذا النهج أيضا بالنسبة لدور العبادة الإسلامية السابقة على عام ١٠٨٥ م والمحصلة هى حدوث تشتت كبير فى مواد البناء القوطية خلال العصور الوسطى بنسبة أعلى بكثير من الرخام الذى تم إعداده فى العصر الإسلامى ، والذى اقتصر استخدامه آنذاك على القصور والمنازل العربية الرئيسية التى ظلت قائمة حتى نهاية العصور الوسطى ؛ إذ كان يسكنها النبلاء القشتاليون ، وعندما بدأت عملية التحول الكبرى فى العمارة الطليطلية التى تُنسب للعصور الوسطى ، خلال المدة من نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر ، وحلت محلها عمارة عصر النهضة ، أخذ الفن العربى يموت تحت ضربات المِعْول أو يتم إخفاؤه وراء طبقة سميكة من الجص الذى يحمل زخارف ذات طبيعة يونانية رومانية ، وتدل قطع الرخام الموجودة فى لاكوليخياتا دى توريِّخوس على أن قصور ملوك الطوائف ربما زالت تماما من الوجود مع فجر عصر النهضة .

(ب) **القصور المدجنة** (القرن الثالث عشر): يعتبر قصر جاليانا المبنى الوحيد – غير المخصص لأغراض دينية – الذى بقى لنا من القرن الثالث عشر (شكل ٣٧) وقد قال تورّس بالباس إن بناءه غير عادى ؛ ذلك أنه منشأة مقامة خارج أسوار المدينة وليس داخلها وبالتالى كان مخططه منتظما [١٣٨] ، ويتكون القصر من طابقين ويسبقه صحن ، ويتكون الدور الأرضى من صالة استقبال وصالونات فسيحة ، وعندما نتحدث عن البناء نجد أنه مشيد من الدبش ذى شريط المونة ، ويرى جومث مورينو أن القصر يرجع فى بنائه إلى القرن الثالث عشر [١٣٩]) لوحة ٥٤ ، ٥٥) ومن خلال فقرة وردت فى كتاب "تاريخ السيد بدرو" نعرف أنه فى عام ١٣٥٥ م "كان يعيش أحد أبناء السفّاح للسيد بدرو ، وقام بالدوران حول نهر تاجه ثم دلف إلى حديقة الملك حتى تمت الموافقة على دخوله من بوابة القنطرة" [١٤٠].

وتكرر صالة الاستقبال فى مخططها المخطط البيزنطى للتربيعات التسع فى كل من مسجد الباب المردوم ومسجد تورنريّاس [المدجنين المعروف بدار الدباغين] وقد رأى جومث مورينو فى هذا المخطط تأثيرات من صالونات موروكيل Moroquil وهى المقر الخاص للمنصور خارج أسوار قرطبة ، وكذلك من قصر زيزا [العزيزة] Ziza فى باليرمو Palermo (شكل ٣٧) [١٤١] وسوف يتكرر ذلك المخطط فى مبانى مدجنة لاحقة أما الأقبية نصف الإسطوانية والأقبية البيضاوية baidas والأقبية المتقاطعة de aristas والعقود المفصصة والوزرات المدهونة باللون الأحمر ؛ فهى كلها تُنسب إلى الفن المحلى دون إضافات جديدة اللهم إلا زخرفة جصية بأسلوب غرناطى ترجع إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر ، وتم ذلك على يد أحد أفراد عائلة جوثمان Guzman حيث نرى ترسه يتوج الزخرفة المذكورة .

(ج) **القصور المدجنة** (القرنان الرابع عشر والخامس عشر): أدخلت العمارة المدنية الطليطلية الخاصة بالقرن الرابع عشر تجديدات مأخوذة من القصور الأندلسية المعاصرة ، ومع هذا فإن المذاق المحلى يظل قائما وملحوظا بها، أما فى القرن الخامس عشر فإن التأثيرات الأندلسية تتناوب فى المكان مع الفن القوطى الذى يزداد تأثيره تدريجيا فى مقاطعة طليطلة، ومحصلة هذا التأثير المتزايد نجدها فى قصر

قوطى مدجّن ؛ حيث نجد فيه أفضل نماذج ذلك الفن خلال عهد الملك خوان الثانى وعهد الملوك الكاثوليك ، وبعد ذلك نجد التراث الإسلامى يخبو نوره تدريجيا ويفسح الطريق للأسلوب الجديد – وهو أسلوب عصر النهضة، ولم يستمر من التراث الإسلامى إلا أعمال النِّجارة التى استمرت فى العصر الإيزابيلى ، وهذا ما يمكن أن نراه فى أسقف المنازل الكبرى التى ترجع إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر .

ومن الصعب دراسة القصور الطليطلية ؛ نظرا للحالة غير التامة التى وصلت بها إلينا ؛ ومع تبعثرها فى كل من القشتالتين والأندلس ، وكذا التوسعات أو التعديلات المستمرة التى تعرضت لها خلال العصور الحديثة ، فإنه يمكن التوصل إلى بعض السمات من خلال الزخارف التى لازالت قائمة بها ؛ فقد أقيم قصران مهمان خارج طليطلة خلال القرن الرابع عشر ؛ حيث نجح "المعلّمون" الطليطليون فى إبداع فن ملكى سرعان ما سنراه وقد انتقل إلى داخل طليطلة . هذان القصران هما : قصر تورديسيّاس المجاور لنهر دويرة Duero وكذا القصر الذى بُنى فى داخل الأسوار القديمة لقصر إشبيلية (١٣٦٤ – ١٣٦٦م) وكلا القصرين لألفونسو الحادى عشر وابنه السيد بدرو الأول (القاسى) ولازالت ملاحق دير سانتا كلارا دى أستوريا (بالنسيا (Palencia) تحتفظ حتى الآن بزخارف فنية شبيهة بقصور توردیسیّاس .

وينتهى القرن الرابع عشر فى طليطلة بتشييد قصور سواريث تيِّث Suarez Tellez وهى المسماه "قصر السيد بدرو"،"صالون ميسا Salon Mesa وقصر آل تراستمارا (ولم يتبقّ منه إلا صالة فى كورّال السيد دييجو (Corral de D. Diego، ومنزل الأرْمَنِى ، وصالون ورشة المسلم ؛ وهو الصالون الوحيد الذى بقى من قصر شيد خلال المدة بين الأعوام الأخيرة للقرن الرابع عشر وبداية القرن الخامس عشر .

وقد تولى بعض الفنانين الطليطليين زخرفة قصر كوريل دى لوس آخوس ببلد الوليد Curiel de los Ajos عام ١٤١٠ ، وقد أسسه السيد دييجو لوبث دى أستونيجا D. L. de Estuniga، وقد اختفى هذا القصر من الوجود ولم يتبق منه إلا قطع هامة محفوظة فى المتحف الوطنى للآثار – وهى قطع سوف نتحدث عنها فى موضع آخر ، وقد شُيِّد قصر فوينساليدا (طليطلة) Fuensalida خلال النصف الأول للقرن

الخامس عشر ، وأسسه السيد لويث دى أيالا L. de Ayala أو كونت فوينساليدا عام ١٤٤٠ م ، وكذلك المنازل الجميلة التى تضمها الأديرة التالية: سانتا إيزابيل لاريال ، وكونثبثيون فرانثيسكا ، وسانتا كلارا .

ولقد شيد السيد/ ألبارو دى لونا A. de Luna، أحد رجالات خوان الثانى ملك قشتالة ، قصرا داخل حصن إسكالونا (طليطلة) وحتى سنوات قليلة مضت كان يمكن رؤية آخر أطلاله فى العراء . وتتسم عائلة كارديناس بأنها شاركت مشاركة فعّالة فى الحروب ضد غرناطة ، وقد شيدت لنفسها فى محافظة طليطلة قصرين هما: قصر أوكانيا ، وقصر توريّخوس ، ولقد اختفى هذا القصر الأخير وكانت له أسقف رائعة من النجارة المدجنة ، وهناك أسقف أخرى رائعة لبعض منازل النبلاء المبعثرة هنا وهناك: منزل دوق أوسونا Osuna فى بلدة بوبيلا دى مو نتالبان التى أسسها السيد ألفونسو تيّث دى خيرون A. T. O خلال السنوات الأخيرة للقرن الخامس عشر ، ودير دى سيجلا M. de la Sigla القريب من طليطلة وقصر دوق ريباس فى بلدة فوينساليدا ، وحدثت عملية تناوب فنى على الجص بين الزخرفة المدجنة وزخرفة عصر النهضة وهذا ما نجده فى دير سان خوان دى بنتنثيا S. J. Penitencia الذى أمر الكاردينال ثيسنيروس Cisneros ببنائه فى بداية القرن السادس عشر .

وبالنسبة لقصور تورديسيّاس نجد أن صورة "المعلمين" الطليطليين ، الذين أنجزوا أغلب العناصر المعمارية والزخرفية فيه ، تظهر هنا على أنهم يعرفون الإنشاءات الإشبيلية التى تمت فى عصر الموحدين معرفة عميقة ، ومن هنا ندرك سرّ وجود القصور التى تجمع بين الأشكال الفنية الجديدة السائدة فى عصر الموحدين ونفحات من التأثيرات الغرناطية (شكل ٣٨ ، ٣٩) ولقد عمل فى القصر الإشبيلى المسمى "قصر السيد بدرو" فنانون طليطليون ومدجنون إشبيليون وصُنّاع غرناطيون كانوا يعملون فى بلاط محمد الخامس (لوحة ٥٦ وشكل ٤٠) وسرى هذا الفن المختلط الأساليب على القصور الطليطلية خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر ، وهنا أخذنا نرى التأثير المباشر والمتنامى لقصر الحمراء ؛ فقد كان لابد أن يحتوى كل قصر منها على صالونات فسيحة وحاميات فى الأطراف وطاقات (كُوّات) مسننة

وموجودة على جوانب البوابات الرئيسية التى تفتح على الصحن ، واستطاعت هذه العناصر الغرناطية البقاء بدرجات متفاوتة حتى نهاية القرن الخامس عشر ، ويتضمن منزل طليطلى كائن فى حارة سانتا أورسولا S. Ursula صحنا فيه اثنين من الممرّات كل فى مواجهة الآخر مثلما هى الحال فى مخططات المنازل الناصرية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر .

ومن الملامح المعمارية التى تميز القصر الطليطلى خلال القرن الخامس عشر نجد الأكتاف المثمنة المشيدة وفوقها أعتاب من الخشب Zapatas ذات - شكل منحنى (شكل ٤١ ، ٤٢) أضف إلى ذلك الزخارف الجصية وعقود ذات زخارف مسننة an-grelado، وأحواض نوافير بها فتحات للمياه مدفونة تحت الأرض ، وكل هذا سيرا على الموضة الغرناطية .

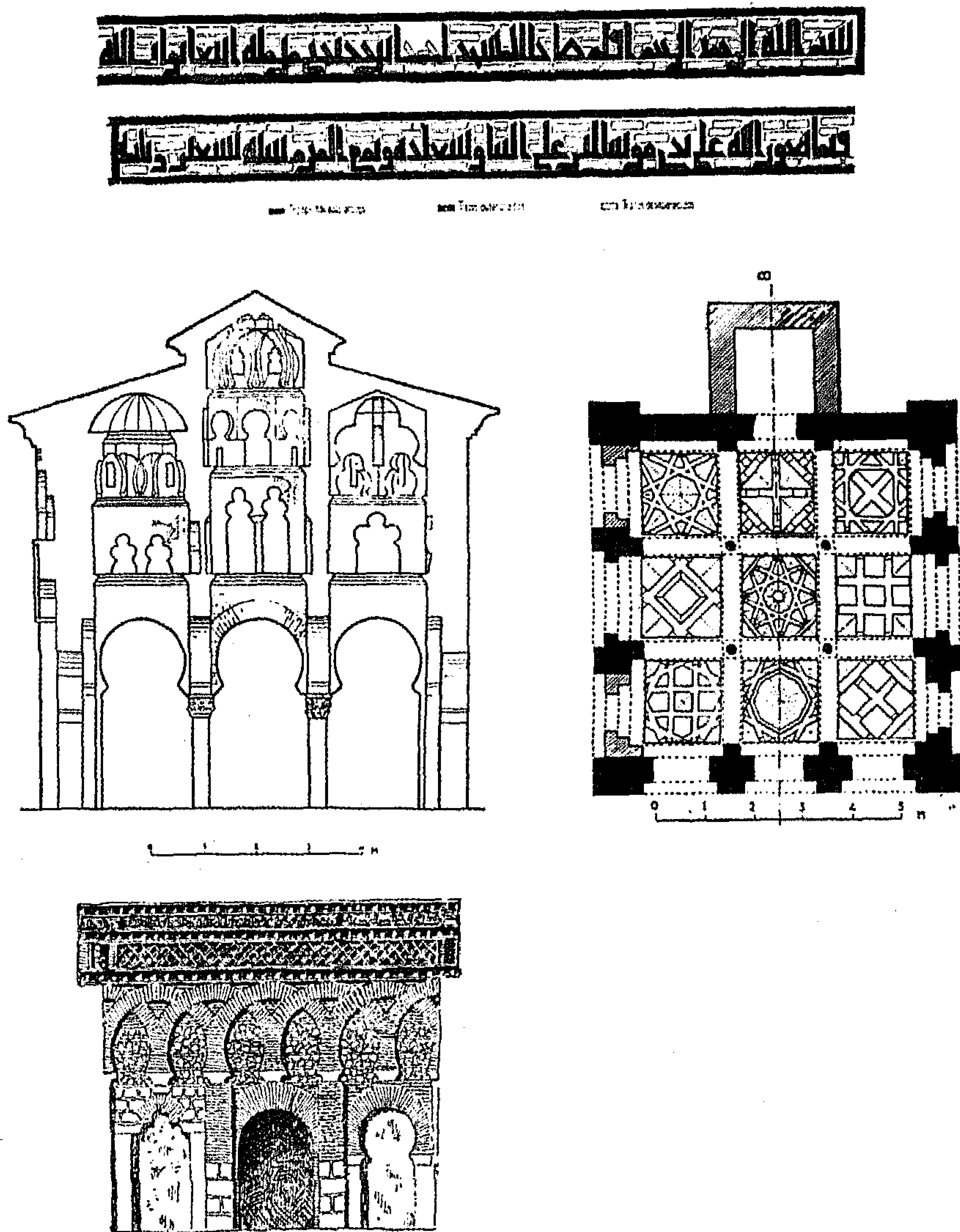
وقد فرض الفن القوطى نفسه – قبل انتهاء القرن الخامس عشر – فى قصور السيد جوتيير دى كارديناس فى أوكانيا وتوريّخوس ؛ وكلا القصرين مربعا المساحة ولهما صحون ذات أكتاف مثمنة (لازال صحن قصر أوكانيا قائما حتى الآن) وبهما غرفات فسيحة لها أسقف رائعة من الخشب ، ولقد تم الاستغناء فى هذه الأسقف عن الزخارف البديعة التى كانت سائدة فى القرن السابق ، كما ضُمت بدلا من ذلك حجرات ضيقة ومرتفعة السقف ؛ وذلك لبناء السلم الرئيسى ، الذى هو من العمارة القوطية ، والذى أُدْخِلت فى قصر فوينساليدا (لوحة ٧٤ وشكل ٣٤ ، ٤٤) ، وفيما يتعلق بالواجهات الرئيسية نجد أن البوابات مختلفة عن البوابات القائمة فى قصور مملكة السيد بدرو ، وتفسح المكان أمام المخططات القوطية التى استطاع خوان جواس J. Guas والأخوان إيجاس Egas المهندسان لدى الملوك الكاثوليك ، أن يجعلوها موضة سائدة فى طليطلة (شكل ٥٤) .

رأينا إذن أن هذه التغيرات لم تَحُلْ دون مواصلة النجارة الإسلامية الطليطلية مشوارها ووجودها فى أسقف القصور التى نتحدث عنها (لوحة رقم ٥٨ وشكل ٤٦) لكن الزخارف الجصية لم يكن لها هذا الحظ ؛ حيث كسبت الزخرفة القوطية الإيزابيلية المعركة ، كما حل كل من العقد المدبب بحدة Flamogero-Conopial والعقد

المرجونى Carpanel القوطيين محل العقود المفصصة والعقد الحدوى المدبب (شكل ٤٧٧٤) .

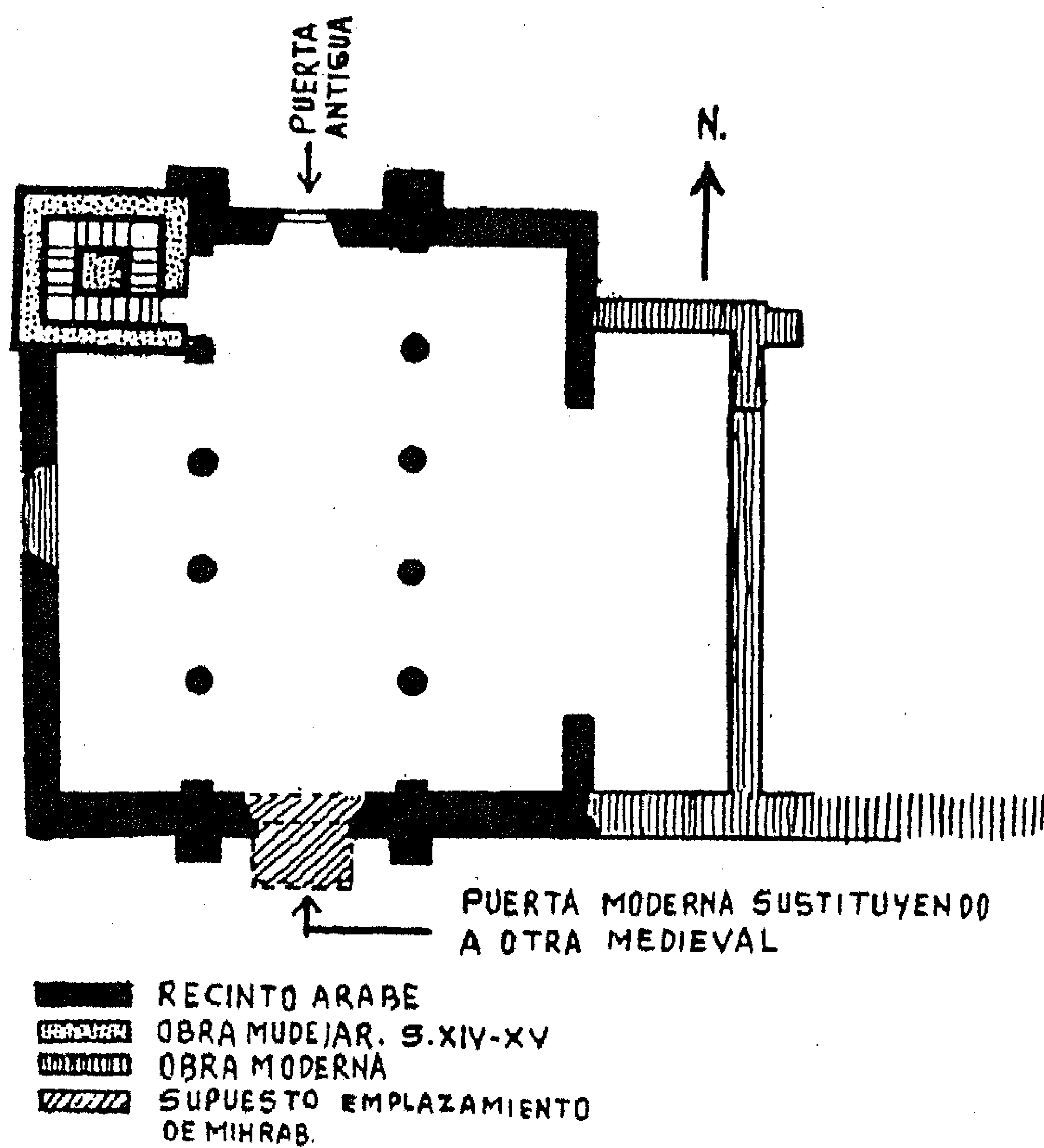
ومن المنشآت المرتبطة بتلك القصور القوطية المدجنة يمكننا أن نبرز فى أوكانيا الدار التى هى مقر جماعة سانتياجو الدينية O. de Santiago ، والتى لم يبق منها إلا الأسقف المدجنة الرائعة ، ومنزل تيّث دى خيرون فى بلدة بويبلا دى مونتالبان؛ حيث بقيت فيها أسقف رائعة شبيهة بتلك التى نجدها فى أسقف قصر أوكانيا (لوحة ٥٩ ، ٦١) وقد كان لقصر توريّخوس قبة عظيمة من الخشب محفوظة اليوم فى المتحف الوطنى للآثار ، وبهذه القبة مناطق انتقال ذات سمات إشبيلية ؛ الأمر الذى يذكرنا بقبة كنيسة إيروستس ، كما أنها قبة تقف على رأس قائمة من الأسقف المدجنة المتأخرة ، والتى تم العثور عليها فى منشآت مهمة متفرقة فى كلتا القشتالتين ، ويبرز من بينها جميعا السقف ذى القصاع [الاحقاق] artesonado الخاص بكنيسة دير كلاريساس M. Clarisas فى تورديسيّاس ، وينضم إلى تلك الأسقف المدجنة التى تعود إلى القرن الرابع عشر ، وهناك كذلك القبة ذات الثمانية أضلاع فى دير سان خوان دى بنتنثيا (لوحة ٦٢ ، ٦٤) ، كما أن زخرفة (مصد) هذا السقف هى صورة طبق الأصل للجزء المركزى للسقف المستوى الذى يغطى رواق برج البرطل فى قصر الحمراء .

ويمكننا أن نرى عينات مهمة لهذه العمارة المختلطة التى ولدت فى قشتالة فى كل من إشبيلية وغرناطة ، وقد تَخفَّت فى معظم الأحيان وراء الزخارف الجصية المحلية ، لكننا نلاحظ فيها آثار "الطبيعة" التى كانت عليها قصور السيد بدرو .



شكل ٦

مسجد الباب المردوم ، نقوش كتابية فى لوحة التأسيس ، طبقًا لأوكانيا خيمنث المخطط ، ومنظور رأسى (جومث مورينو) ، الواجهة الغربية (مارسيه)



شكل ٧

مخطط كنيسة سان سباستيان - طليطلة

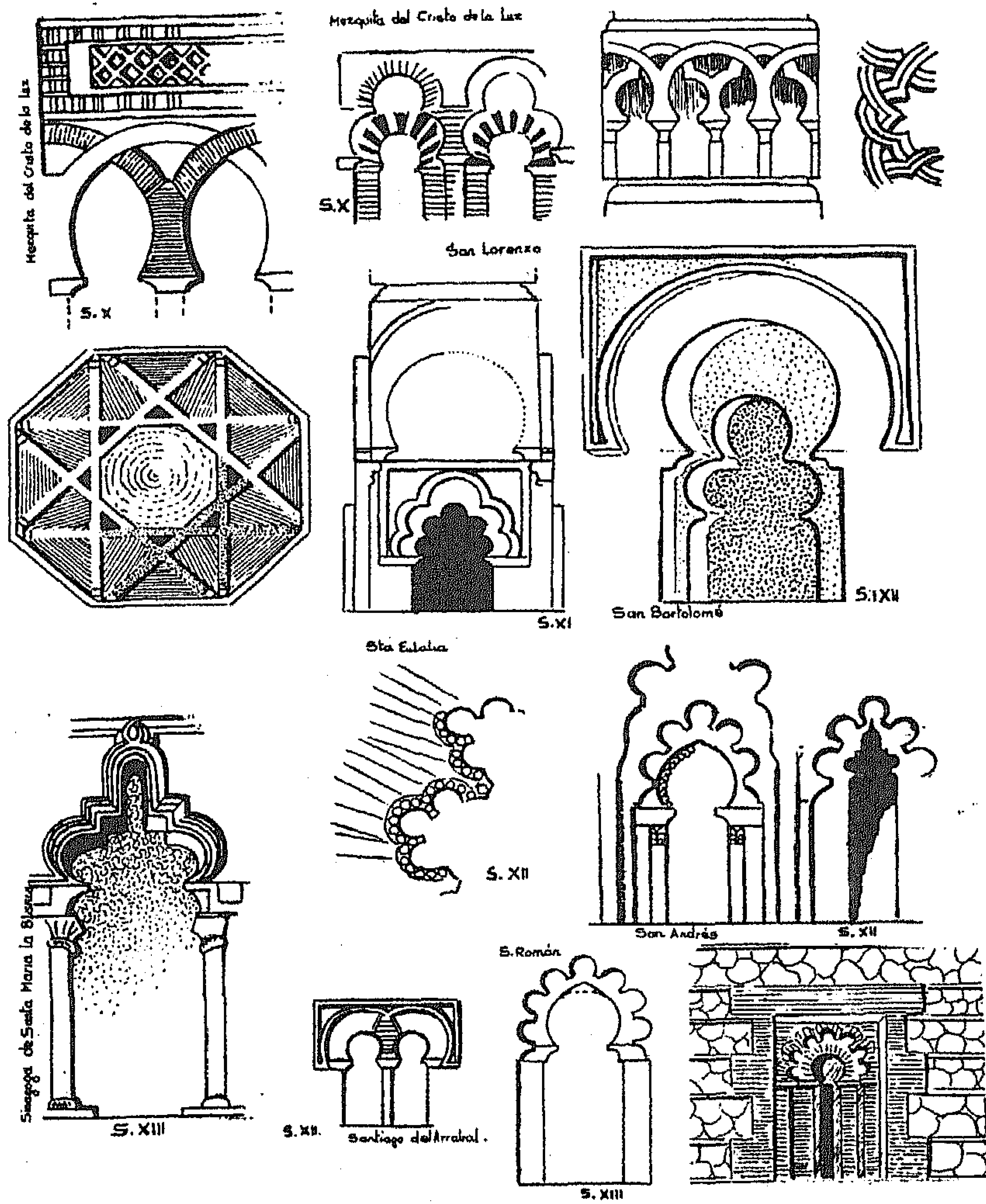


اللوحة الخامسة

منظر من الجو : الكاتدرائية وقصر كارلوس الخامس

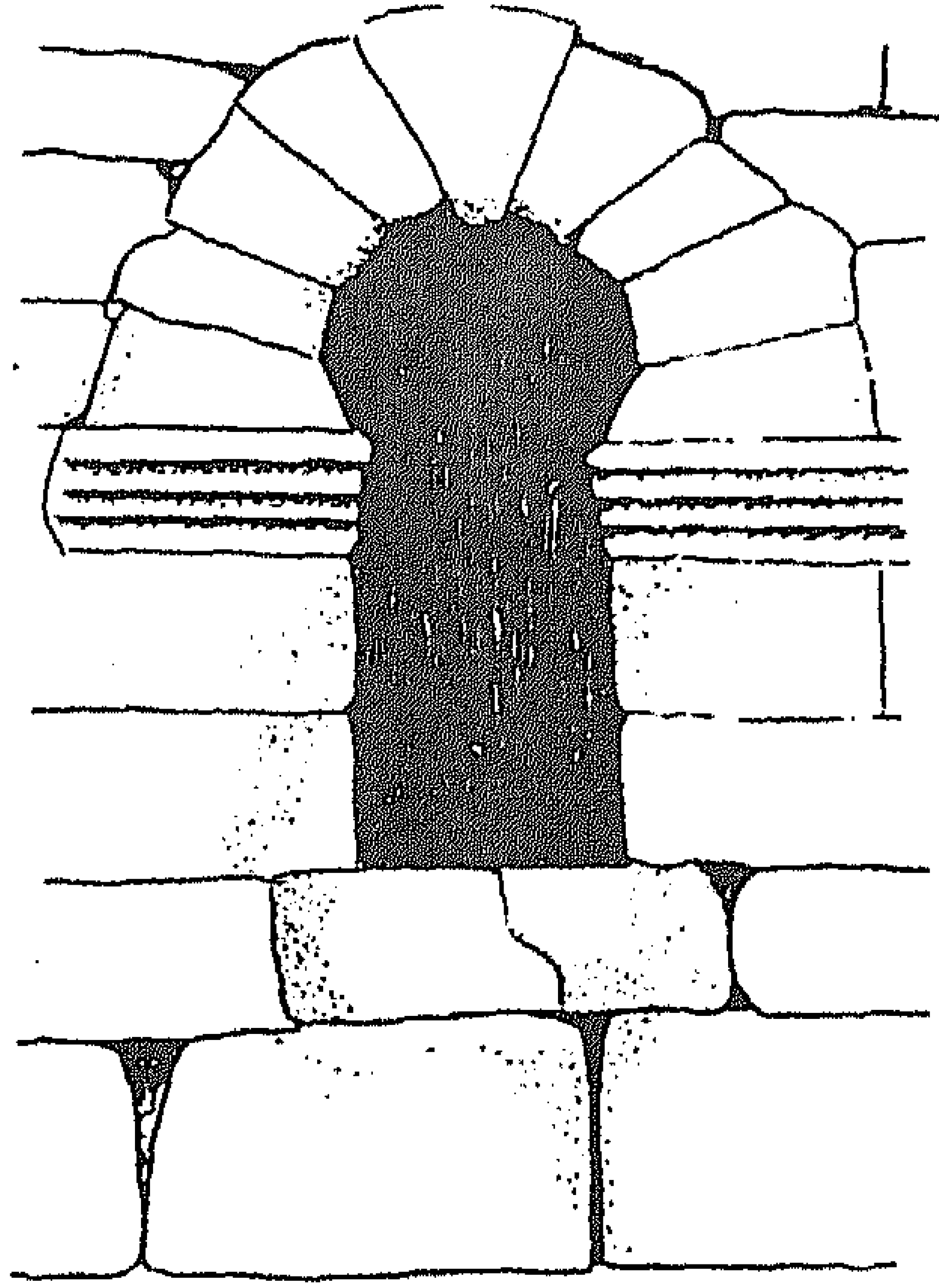
نشعر ونحن نشاهد المدينة من هذا الارتفاع أن المدينة تسترعى انتباهنا ؛ فإذا ما باعدنا أنفسنا عن الإيقاع اليومى الذى تعيشه شعرنا بالرغبة فى تقييم المبانى الإسلامية القديمة التى اختفت .

يرى فى صدر الصورة - الزاوية اليسرى - القصر الأسقفى ، الذى كان فى زمن ما مقر للأساقفة - وهو قصر مدجن - وقد شيدت الكاتدرائية خلال القرن الثالث عشر ؛ أى على الأرض التى كانت قبل ذلك مكانا للمسجد الجامع . وفى عمق الصورة نجد القصر ، وبينه وبين المسجد تمتد المساحة العمرانية للمدينة خلال القرون الوسطى ، وحيث نجد اليوم مقر الإقامة بالكاتدرائية كان السوق القديم يعج بالمورو والمسيحيين، وبالقرب هناك القيصرية ، وحمامات مثل الحمام المسمى كابايل ... ومصليات صغيرة - خاصة.



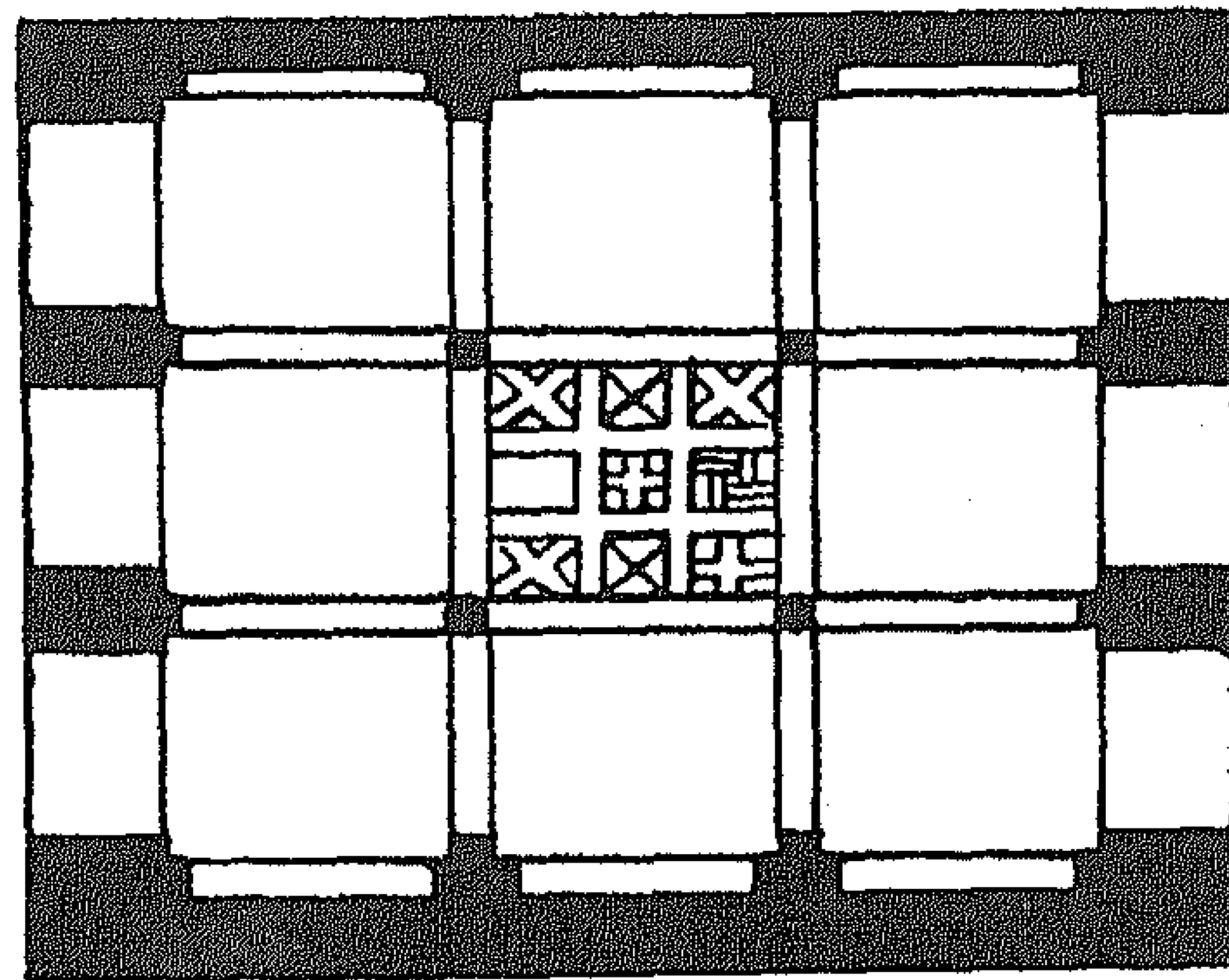
شكل ٨

عقود زخرفية طليطلة ٣،٢،١ مسجد الباب المردوم – ٤ قاعدة عمود (القرن الحادى عشر) – ٥ قبة ذات عقود حدوة فى مصلى بيت لحم BELEN – ٦ برج سان لورنثو – ٧ برج سات بارتولومية – ٨ معبد سانتا ماريا لابلانكا –٩ عقود مفصصة فى سانتا إيولاليا –١٠ عقدان فى سان أندرس – ١١ نافذه فى برج سانتياجو دل أربال – ١٢ من كنيسة سان رومان –١٣ برج إيسكاس .



شكل ٩

عقد فى الكنيسة المستعربة المسماه "مليكى" لطليطلة



شكل ١٠

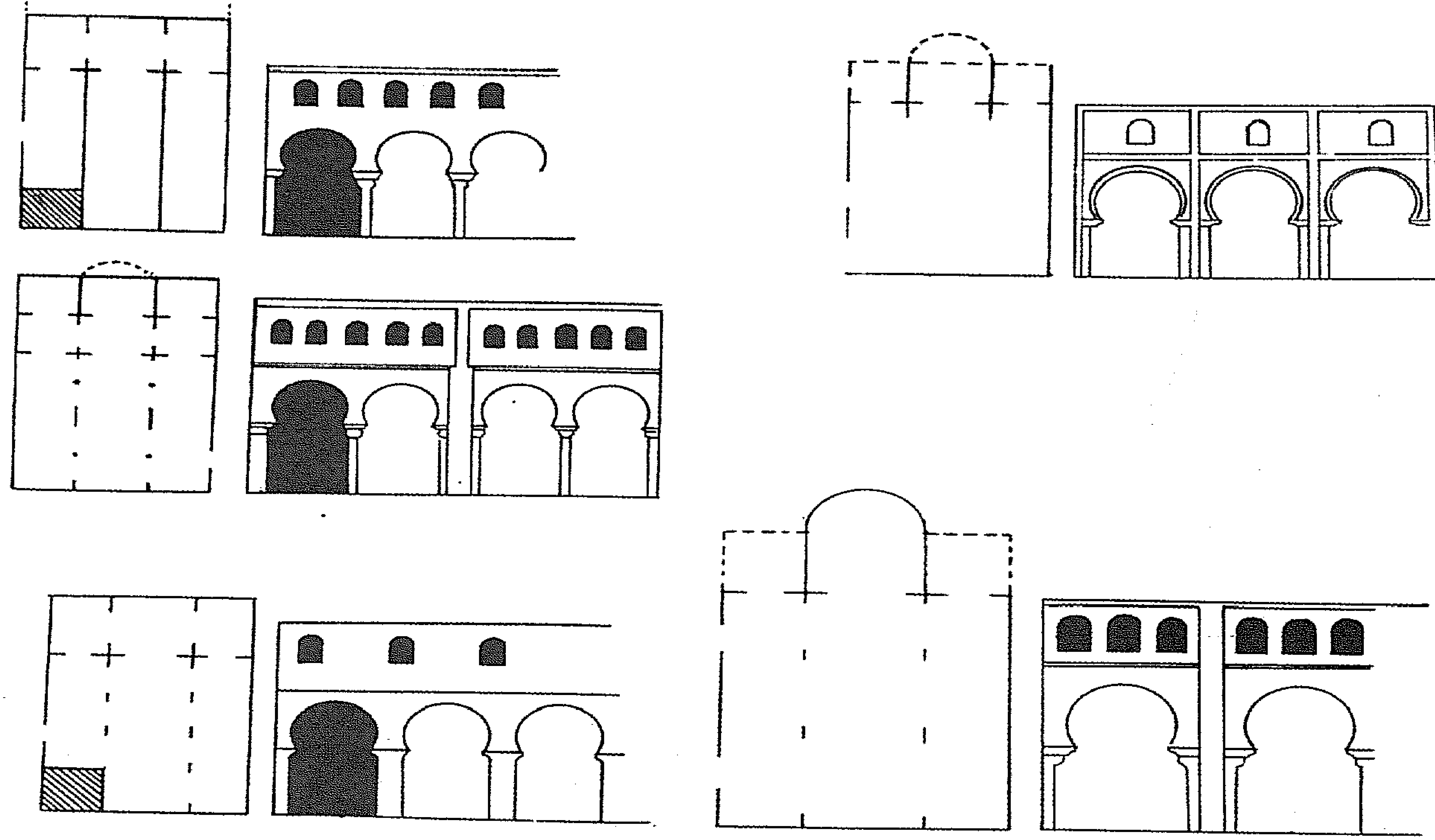
مخطط مسجد تورنيرياس – طليطلة



اللوحة السادسة

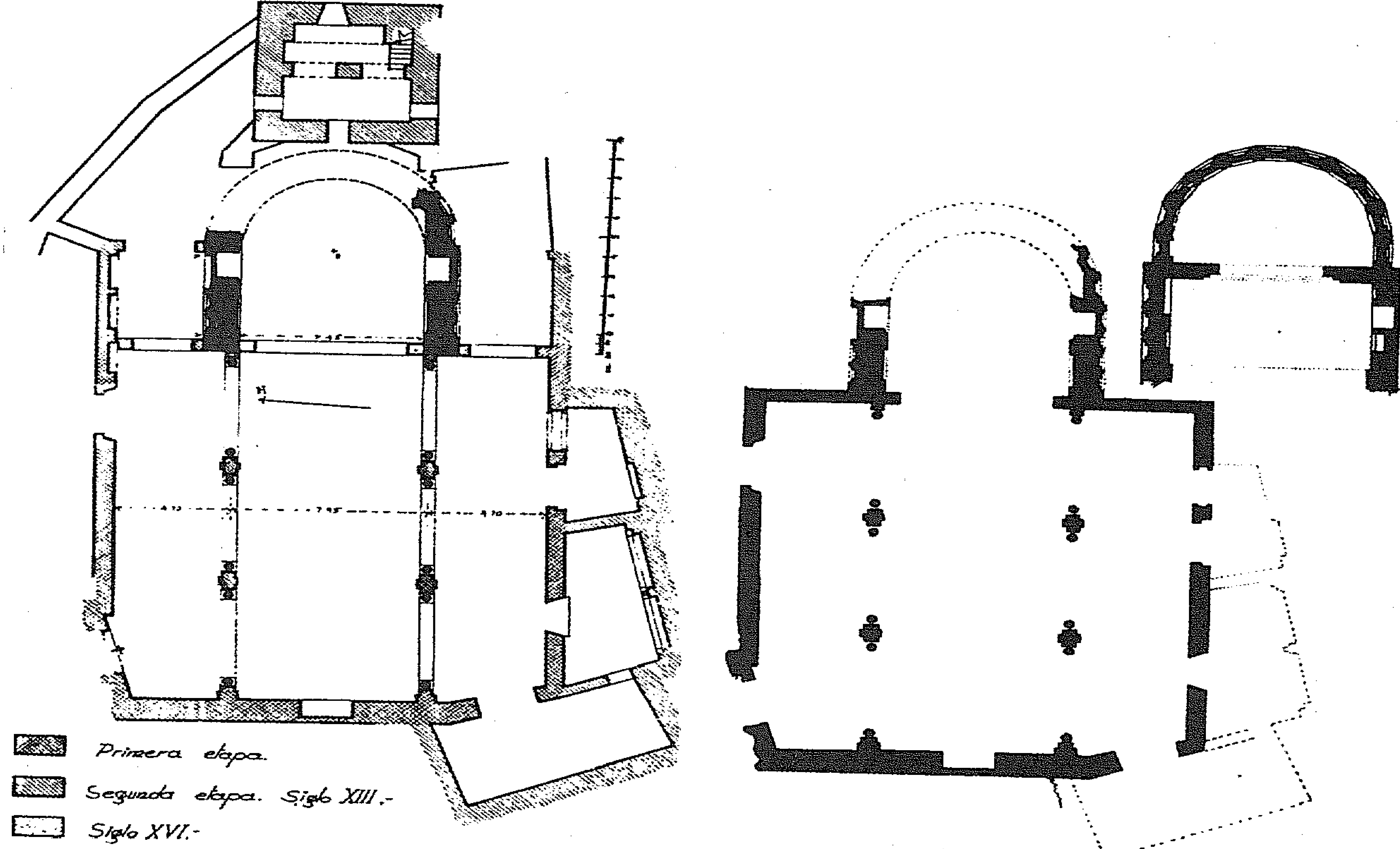
منظر من الجو – القطاع الجنوبى للمدينة

يعتبر القطاع الجنوبى للمدينة منطقة واسعة لازالت تحمل الذكرى المادية والروحية للمدينة خلال العصور الوسطى ، وهناك نجد اليوم كنيستين مستعربتين (من أربع كانت فى القطاع نفسه)بالإضافة إلى ست أخرى لاثينية حيث لم تكد بنيتها المعمارية تتعرض لأى تغيير . وهناك تزاحم بين القصور والأديرة فى الجمال الفنى . وهنا يمكننا تأمل الماضى الدينى هادئا ومتأملا ذاته ، إنها منطقة مليئة بالدروب ، وفى كثير من الأحيان نجد بين القصر والكنيسة شوارع ضيقة وكأننا نشهد ممرات قاصرة على استخدام الخلفاء فى العاصمة قرطبة . وتتكرر هذه التجربة (ذات الشيوع فى إسبانيا) الإسلامية فى عدة قصور طليطلية وتفصح الشوارع والمنشآت الدينية عن عمارة إسلامية مدجنة ، وقد تضافرت بدرجة تجعل أعمال الحفائر الأثرية ترفض الفصل بين الأساليب وتحديد التواريخ.



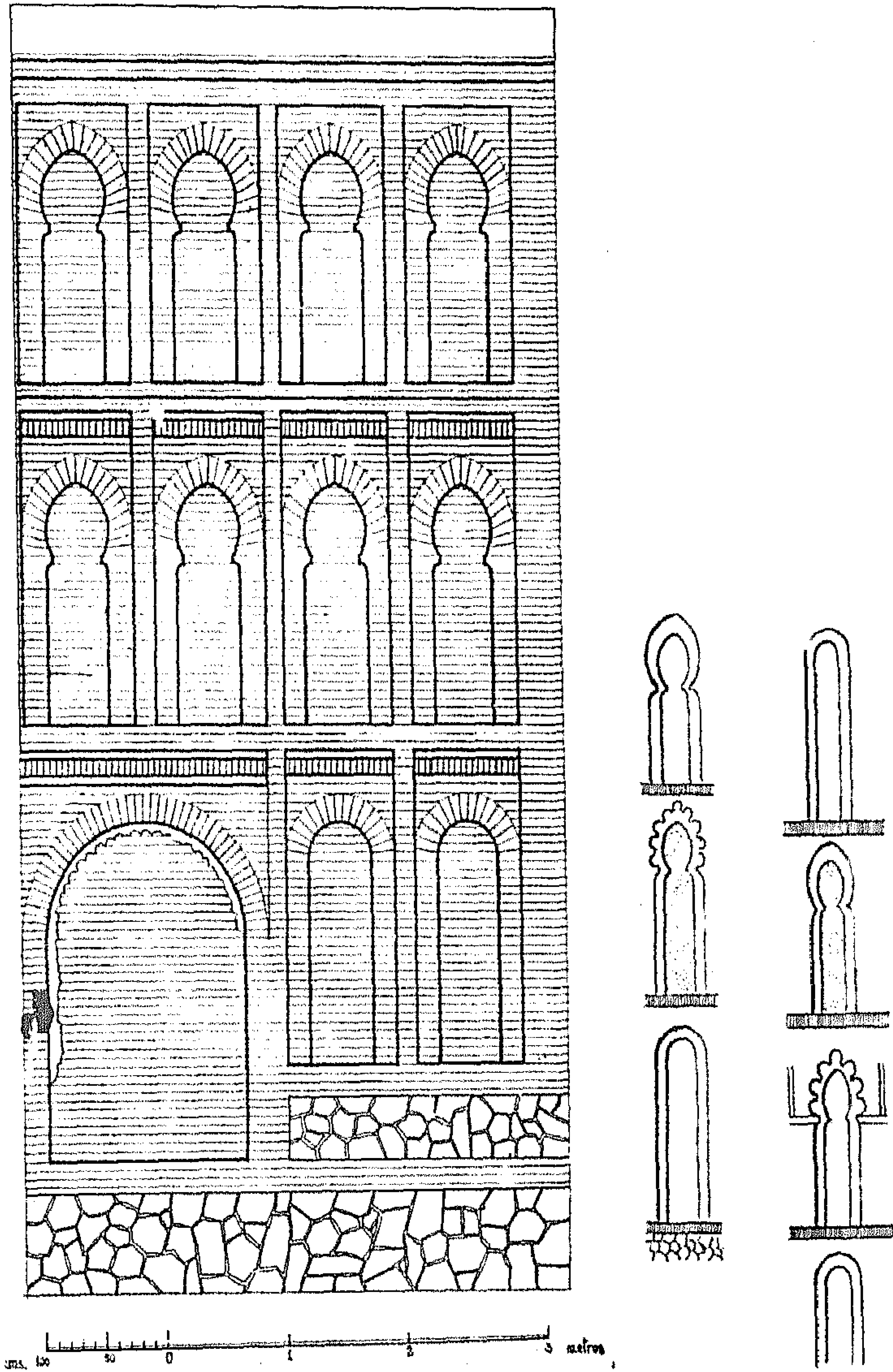
شكل ١١

أنماط لدور عبادة مدجنة فى طليطلة. من أعلى إلى أسفل ومن اليمين إلى اليسار : ١- سان أندرس -٢- سانتا إيوليا -٣- سان لوكاس ٤- سان خوان دى وكانيا -٥- سان رومان



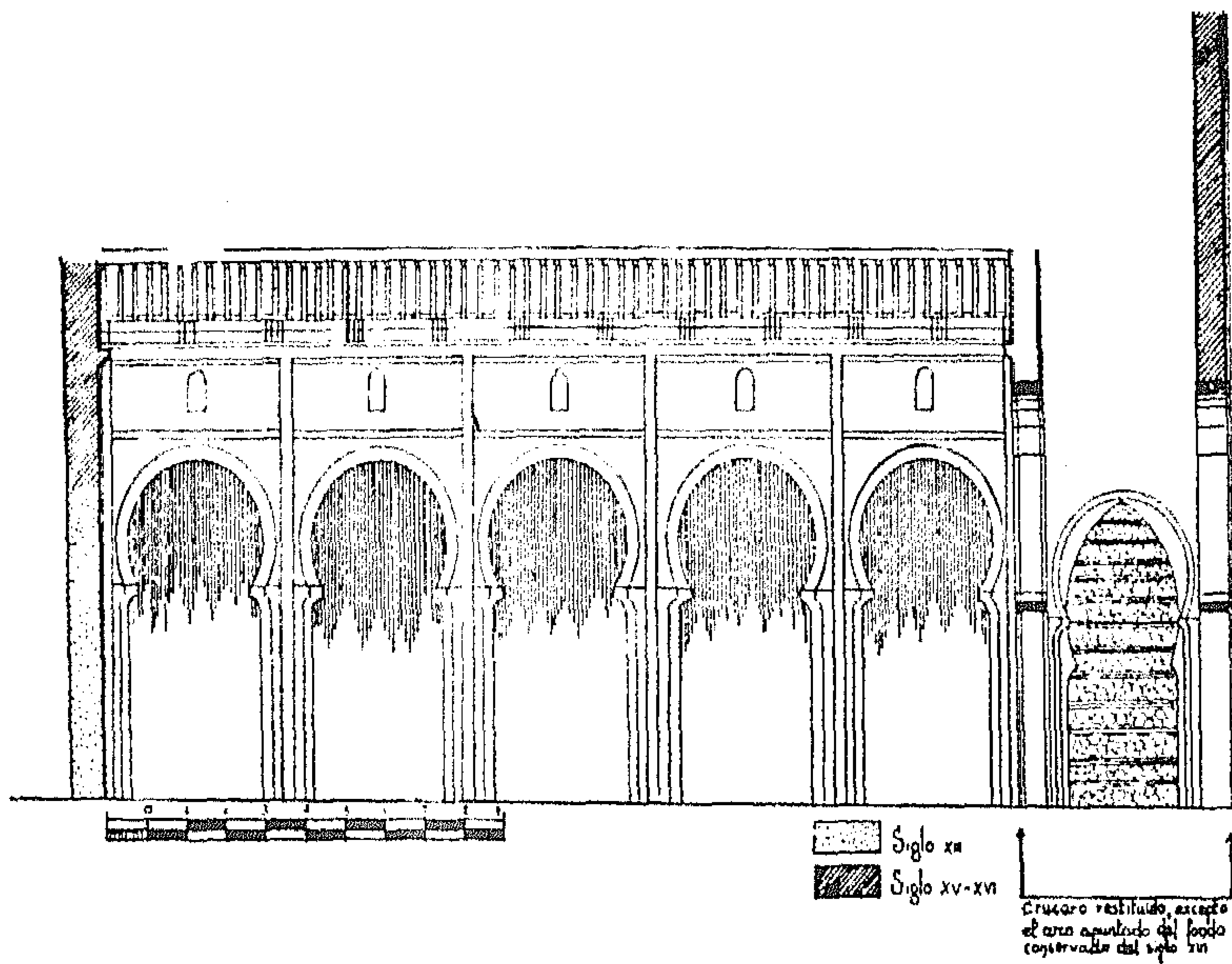
شكل ١٢

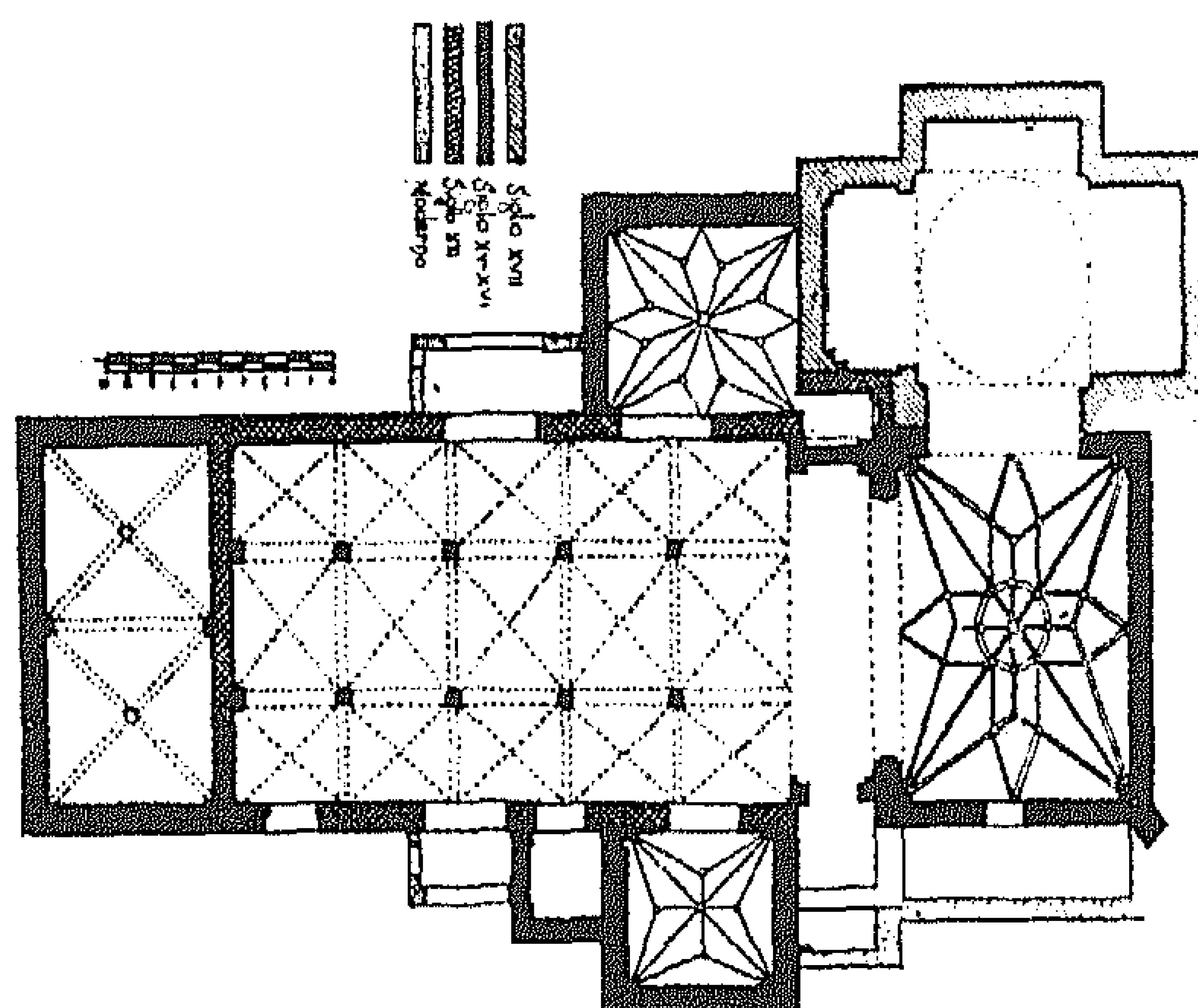
أ) مخطط كنيسة سان رومان طبقا لتورس بالباس ب) دار العبارة نفسها (باسبليوبابون) جـ) : مذبح مدجن فى الباب المردوم



شكل ١٣

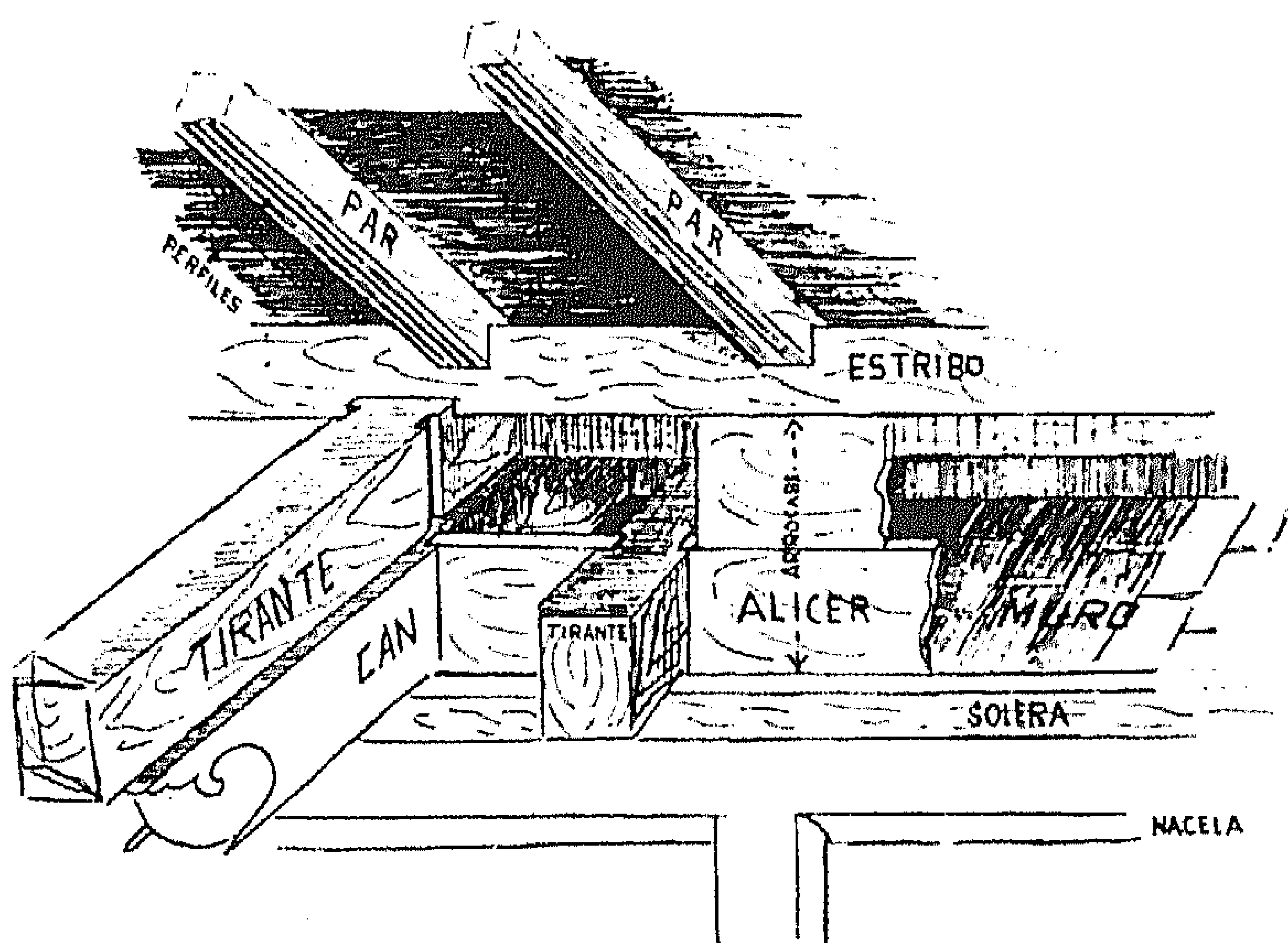
عقود زخرفية لمذابح طليطلة : أ) الواجهة الداخلية (الصدر) لكنيسة سان رومان (طبقا لتورس بالباس) ب) سان بارتولومية وسانت ليوكاديا جـ) مصلى سانتاليوكاديا - (خارج الأسوار) .

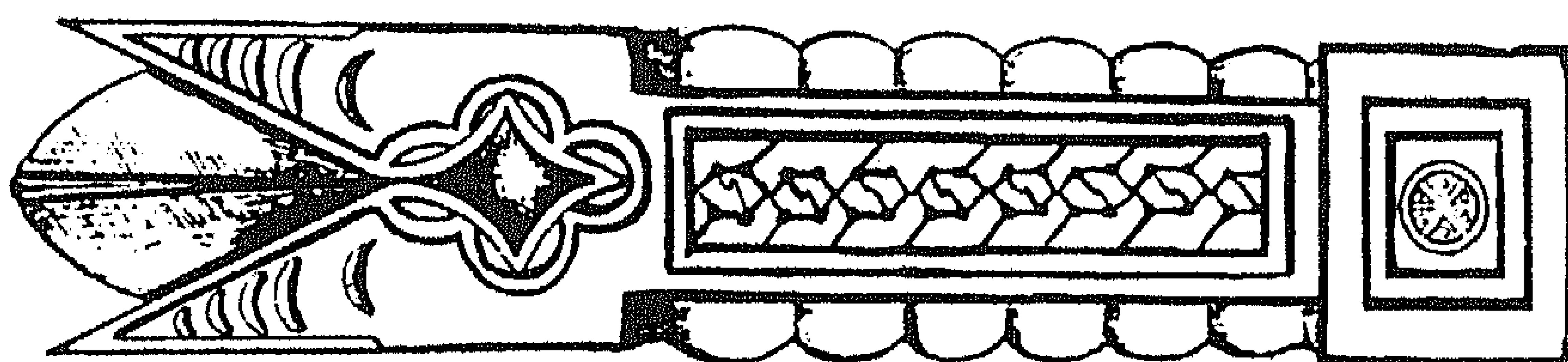




شكل ١٤

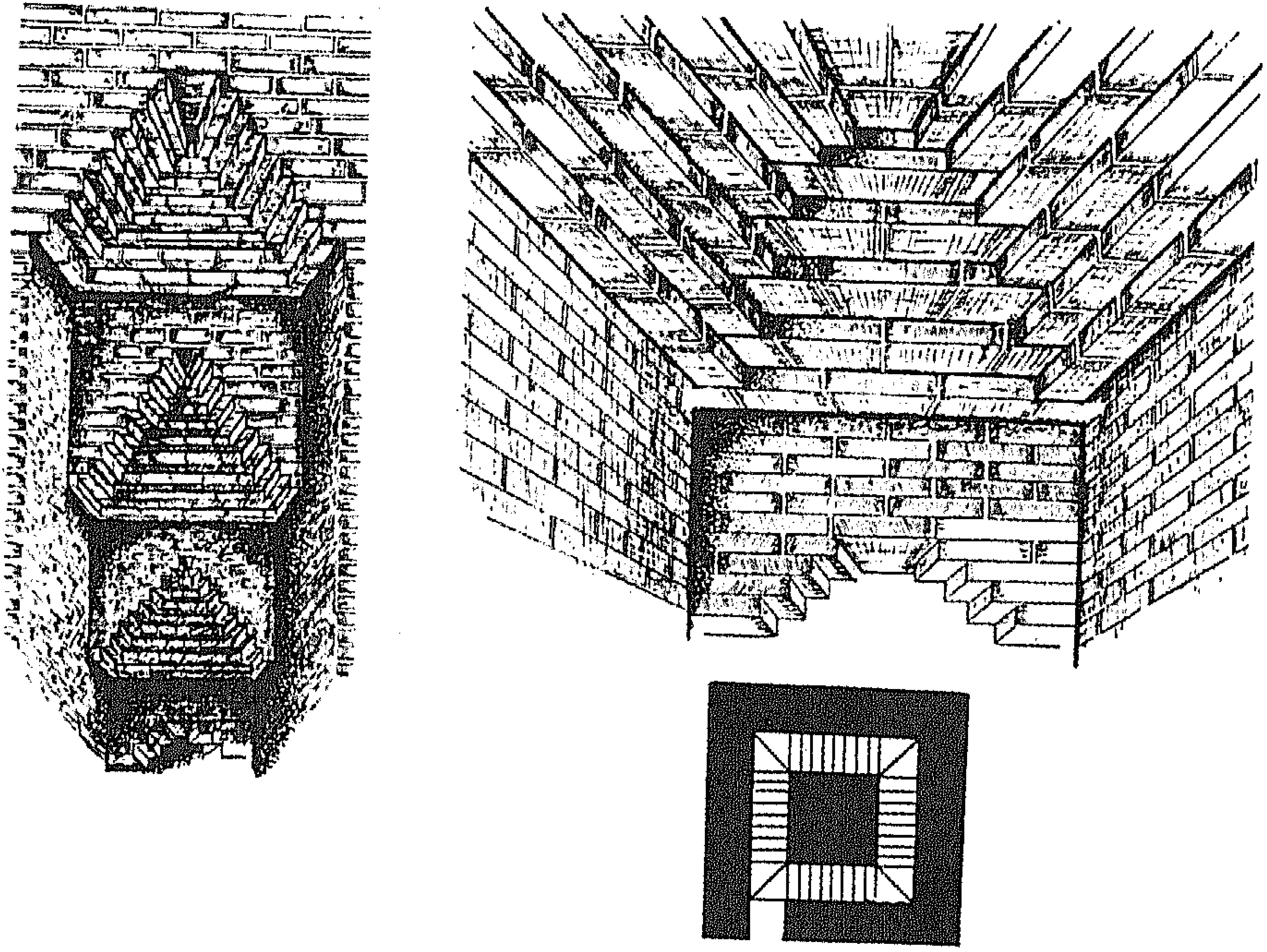
كنيسة سان خوان إيبانخليستا – أوكانيا





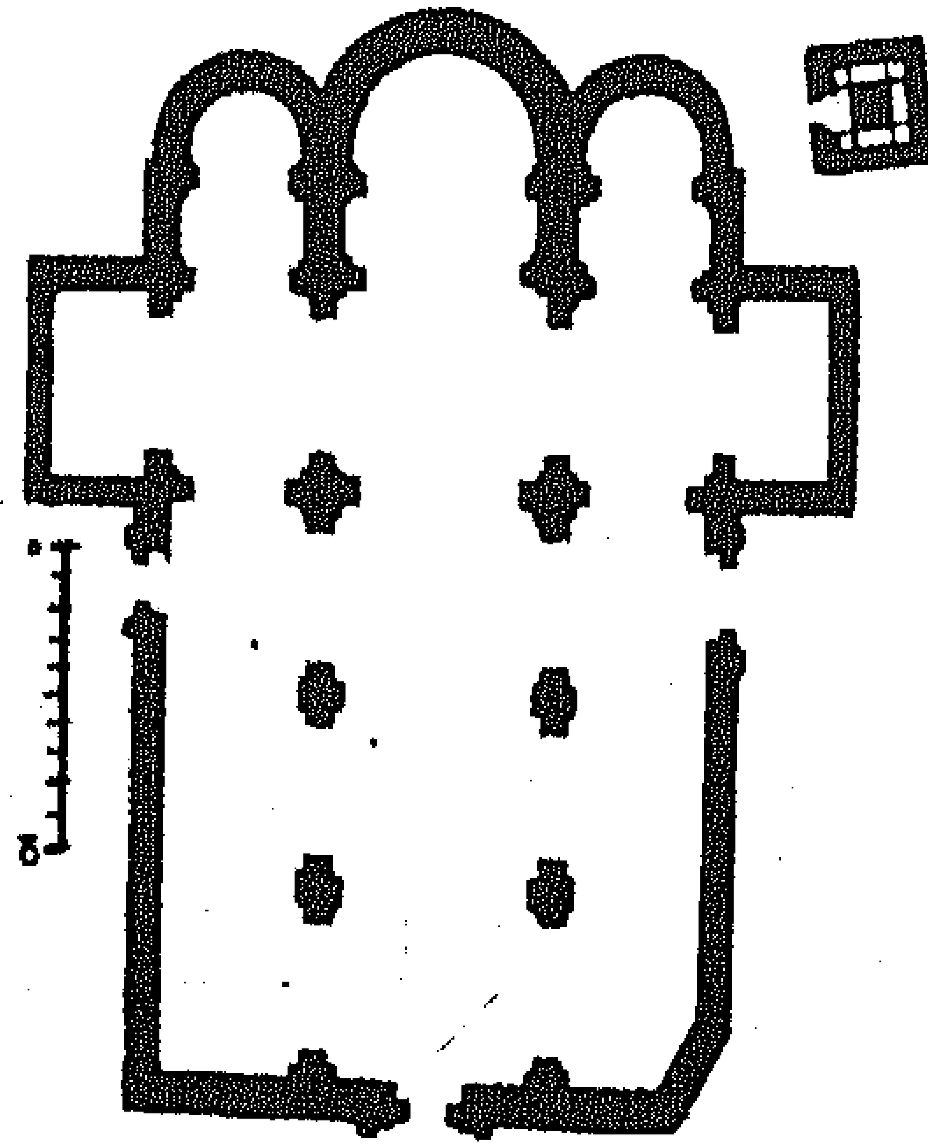
شكل ١٥

شكل ذو "المسند والرباط" – الواجهة السفلية لدعامة خشبية عليها زخرفة مرسومة – كنيسة سان خوان إبيا نخيلستا



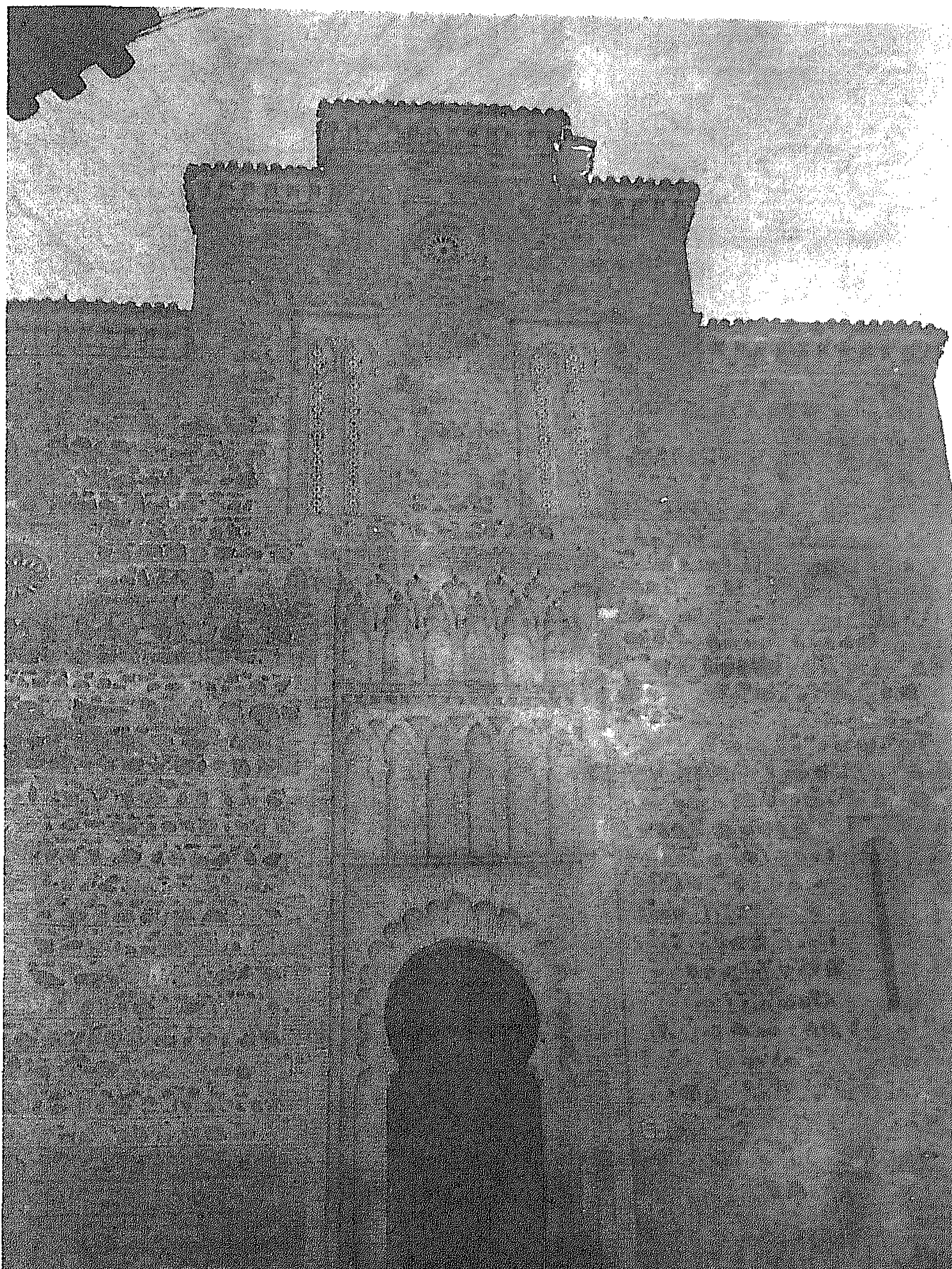
شكل ١٦

مخطط قباب من الآجر لأبراج طليطلية مدجنة



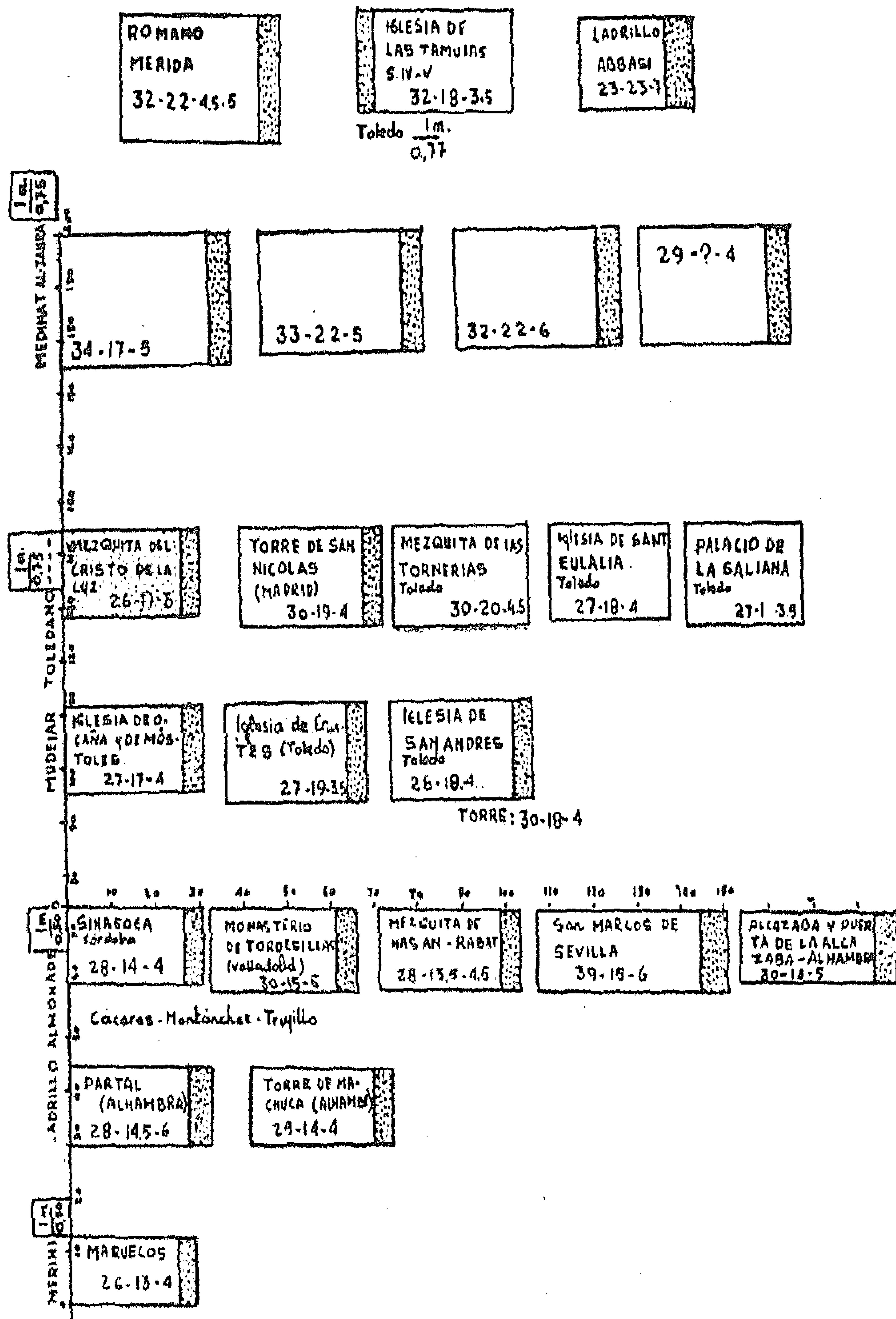
شكل ١٧

سانتياجو دل أرّابال – مخطط – (طليطلة)



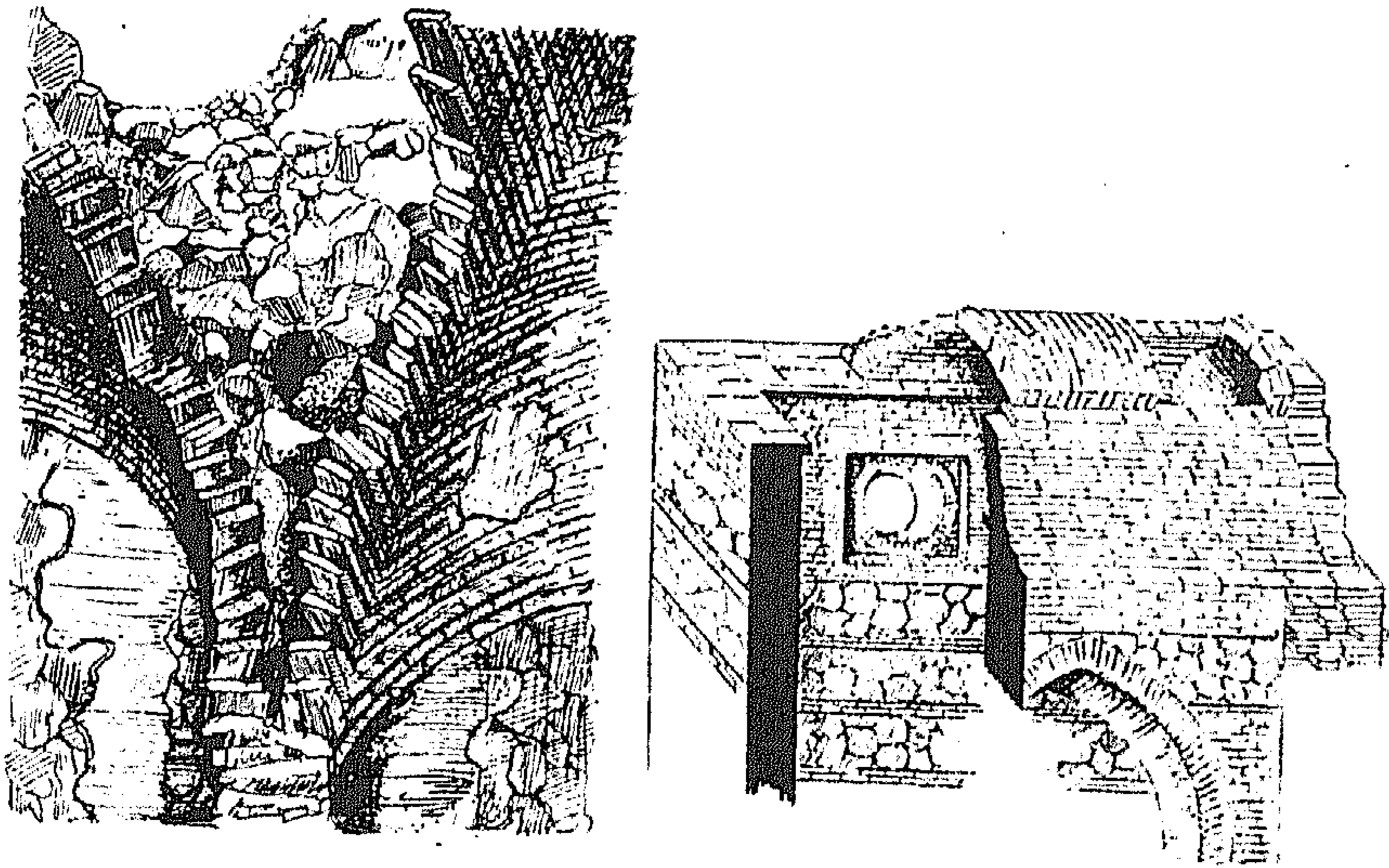
اللوحة السابعة

الواجهة الغربية المدجنة لكنيسة سانتياجو دل أرّابال - طليطلة



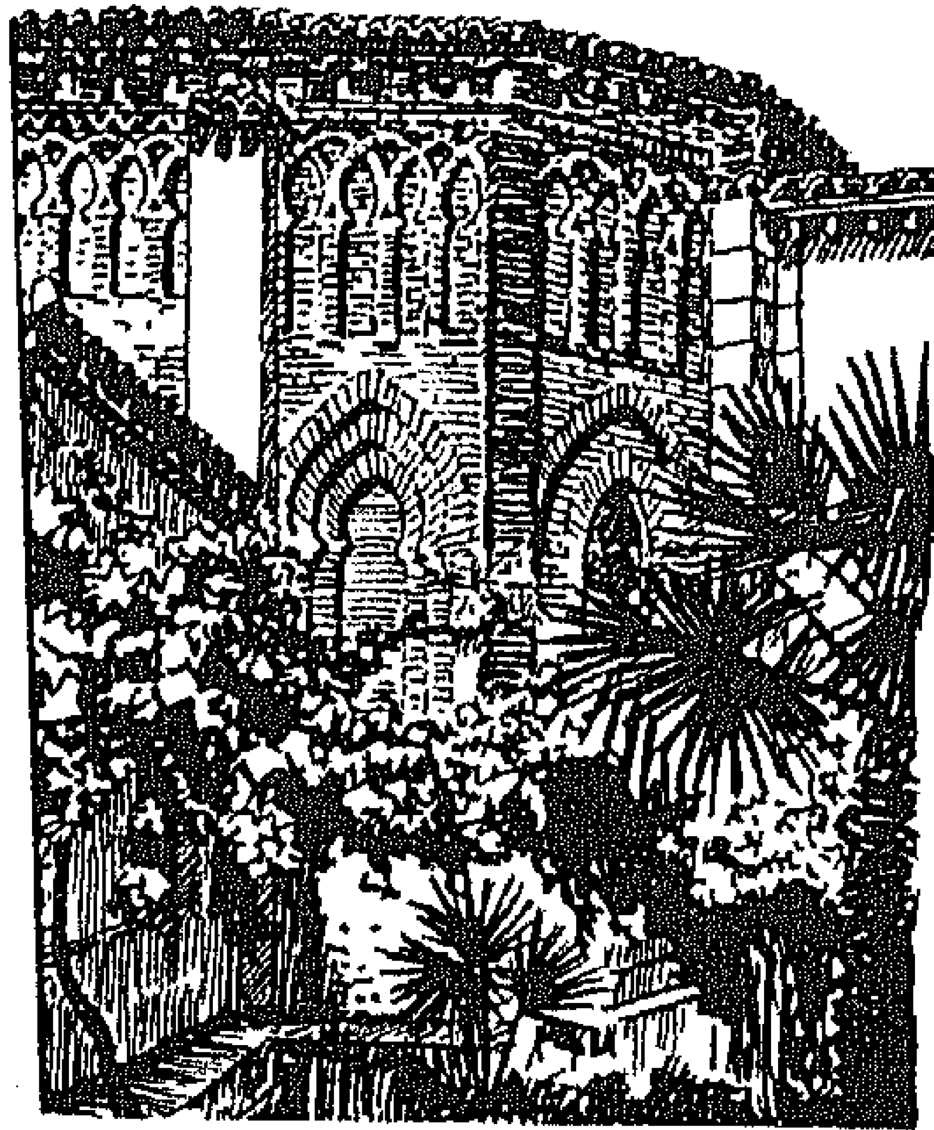
شكل ١٨

قوالب الآجر المستخدمة فى المبانى العربية والمدجنة



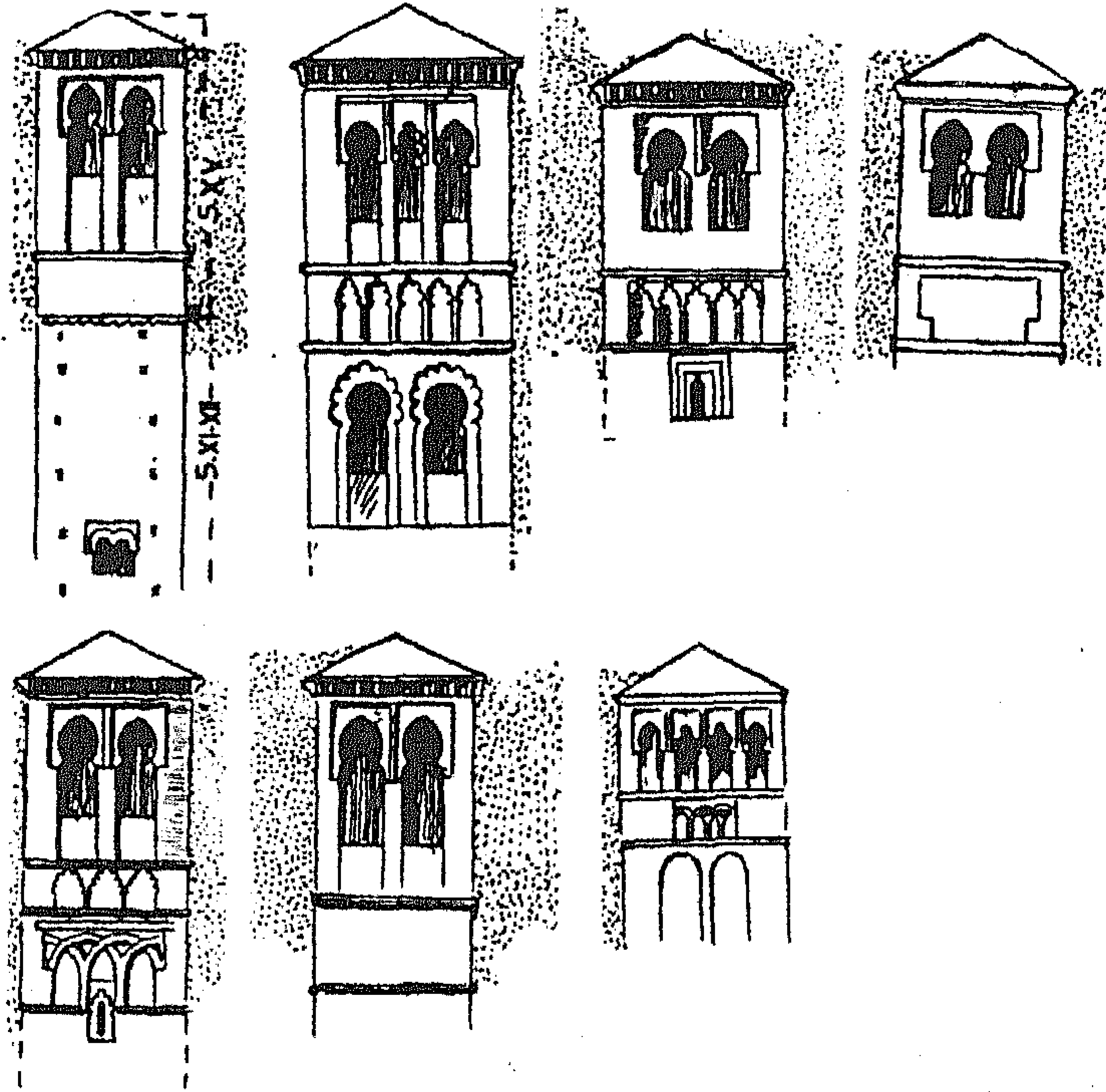
شكل ١٩

قبة طليطلة ، قبة نصف إسطوانية فى سان خوان إيبا نخليستا دى لأوكانيا– طليطلة



شكل ٢٠

مذبح فى مصلى سانتا فى طليطلة . رسم هاينو



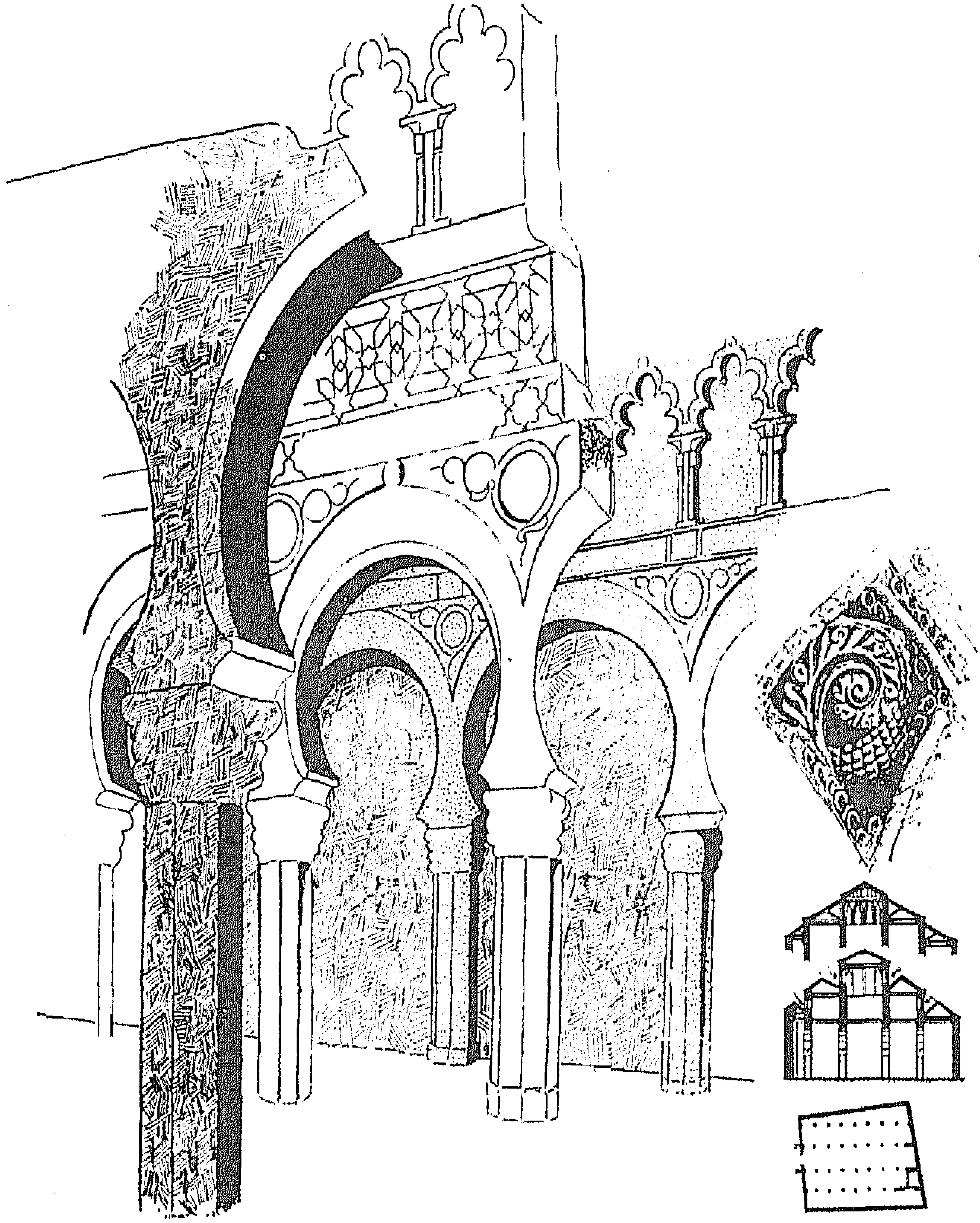
شكل ٢١

أبراج طليطلية مدجنة : ١ – سانتياجو دل أرّابال ٢ – سان رومان ، وسانتو تومية وكنيسة إيسكاس ٣ – سانتا ليو كاديا ودير لاكونثبثيون فرانثيسكا ٤ – سان ثبرياتو ٥ – سان ميجل – كنيسة نابلكارنيرد (مدريد) ٦ – سان سباستيان ، ولا مدجدالينا ، وسان بدرو (مدريد) ٧ – سان بدرو مارتير



اللوحة الثامنة

معبد سانتا ماريا لابلانكا – طليطلة

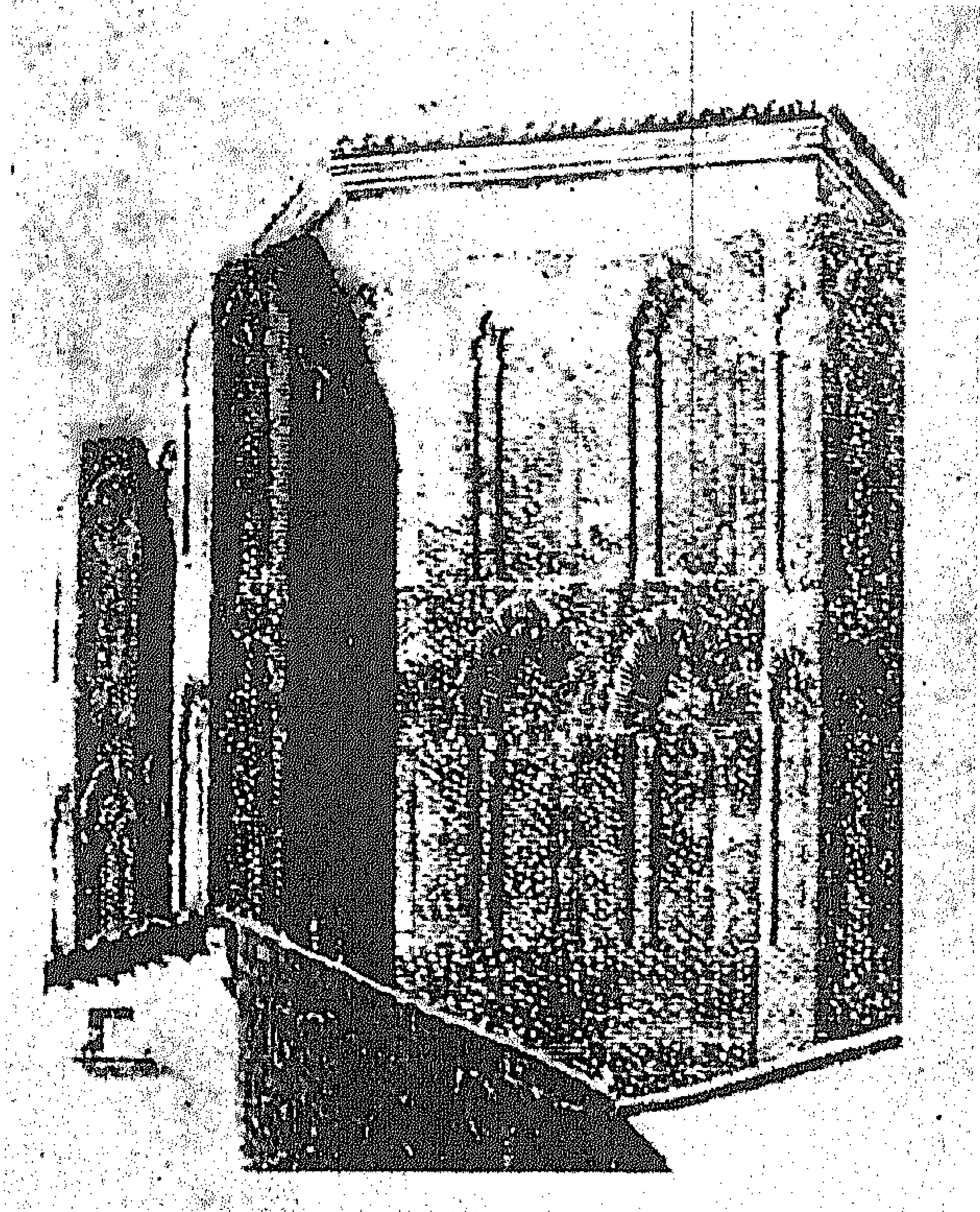


شكل ٢٢

معبد سانتا ماريا لابلانكا - منظر عام - تفاصيل فى التاج - نمط الأسقف فى الوقت المعاصر- - قطاع رأسى على افتراض وجود إضاءة (طبقا : Otto CzerKelius المعابد اليهودية القديمة فى إسبانيا - مخطط)

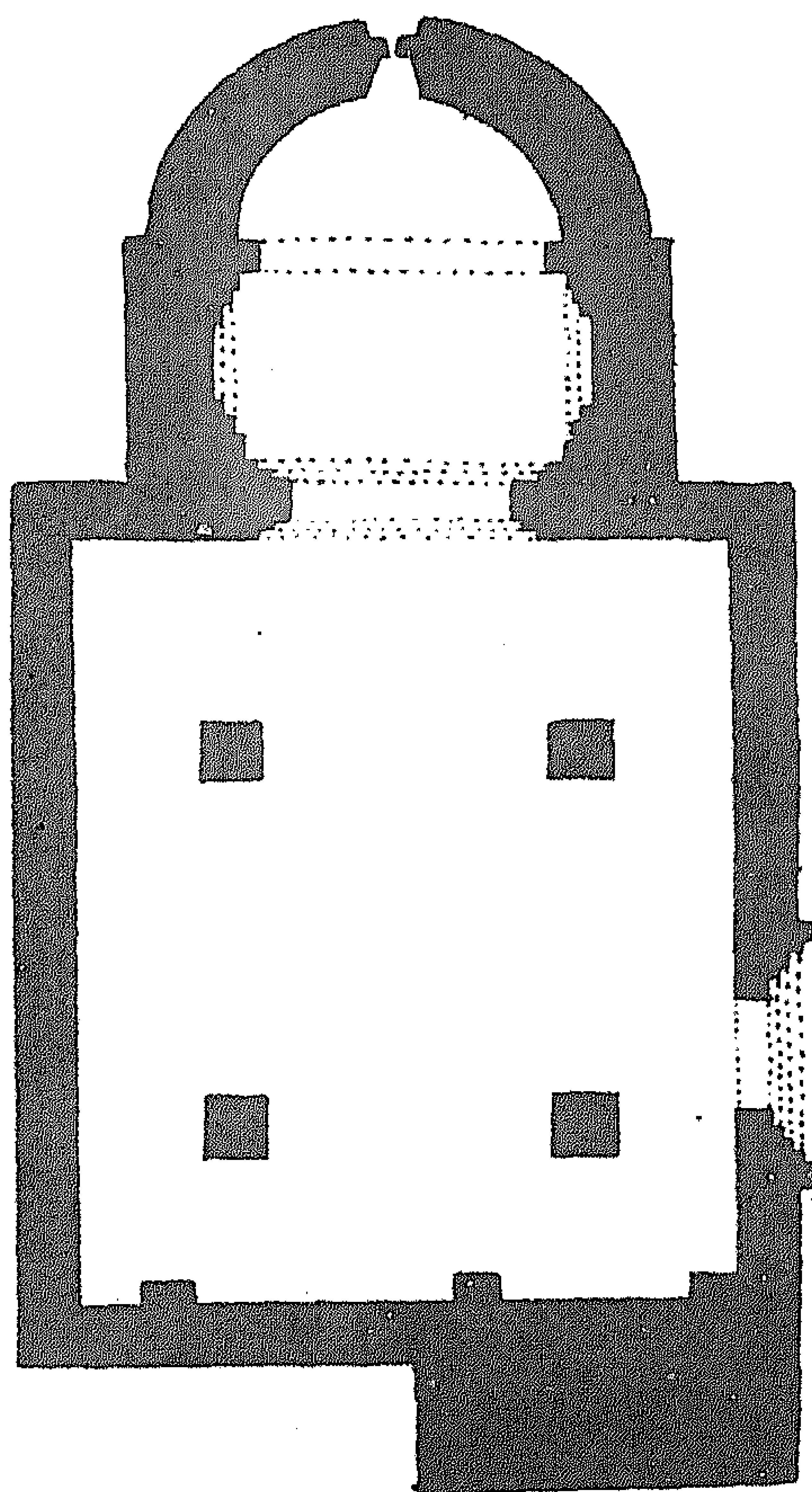
شكل ٢٣

المعبد اليهودى فى قرطبة - المخطط ومنظور رأسى



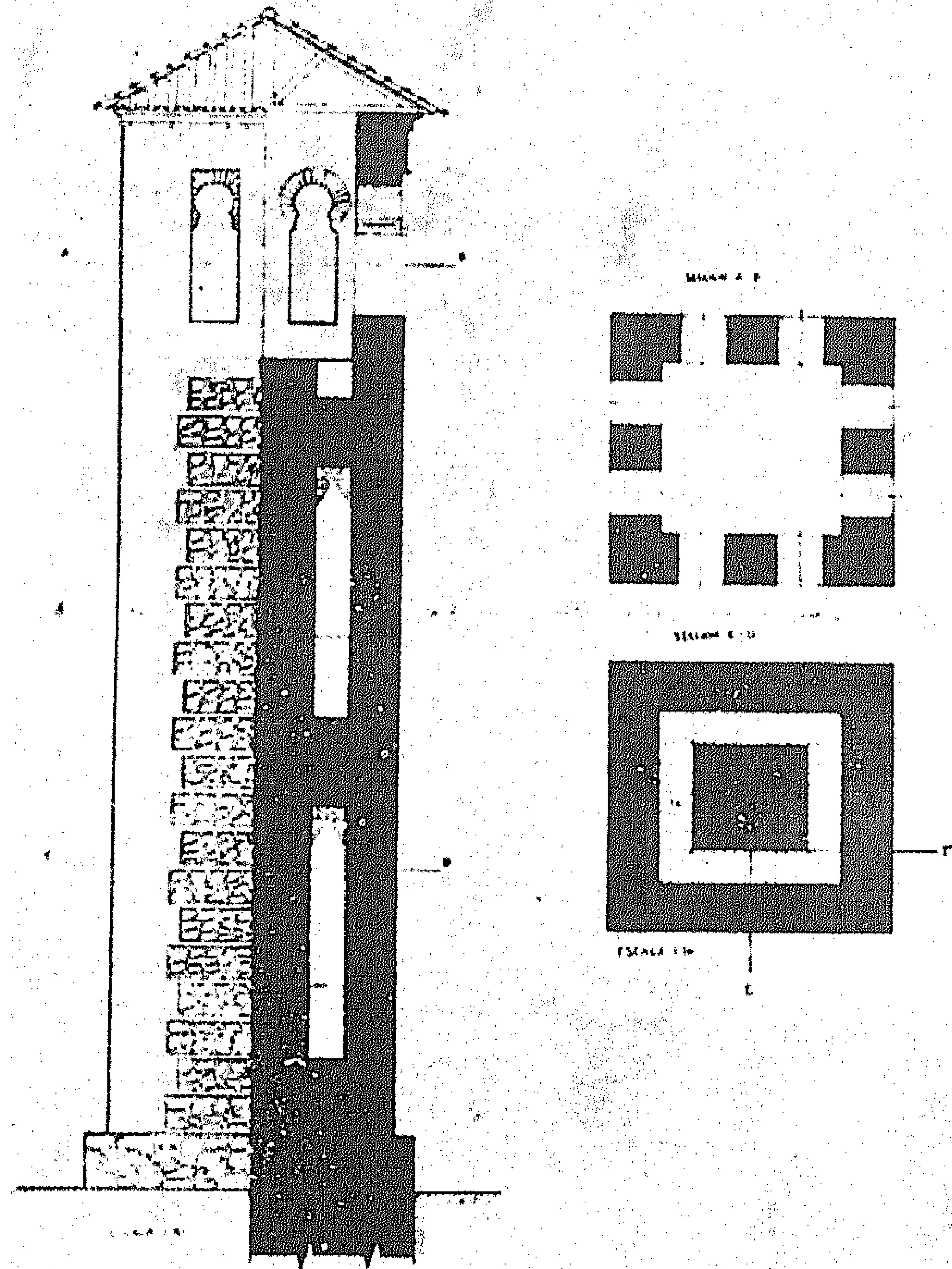
شكل ٢٤

مذبح دير سانتو دومنجو (اختفى من الوجود - مدريد)



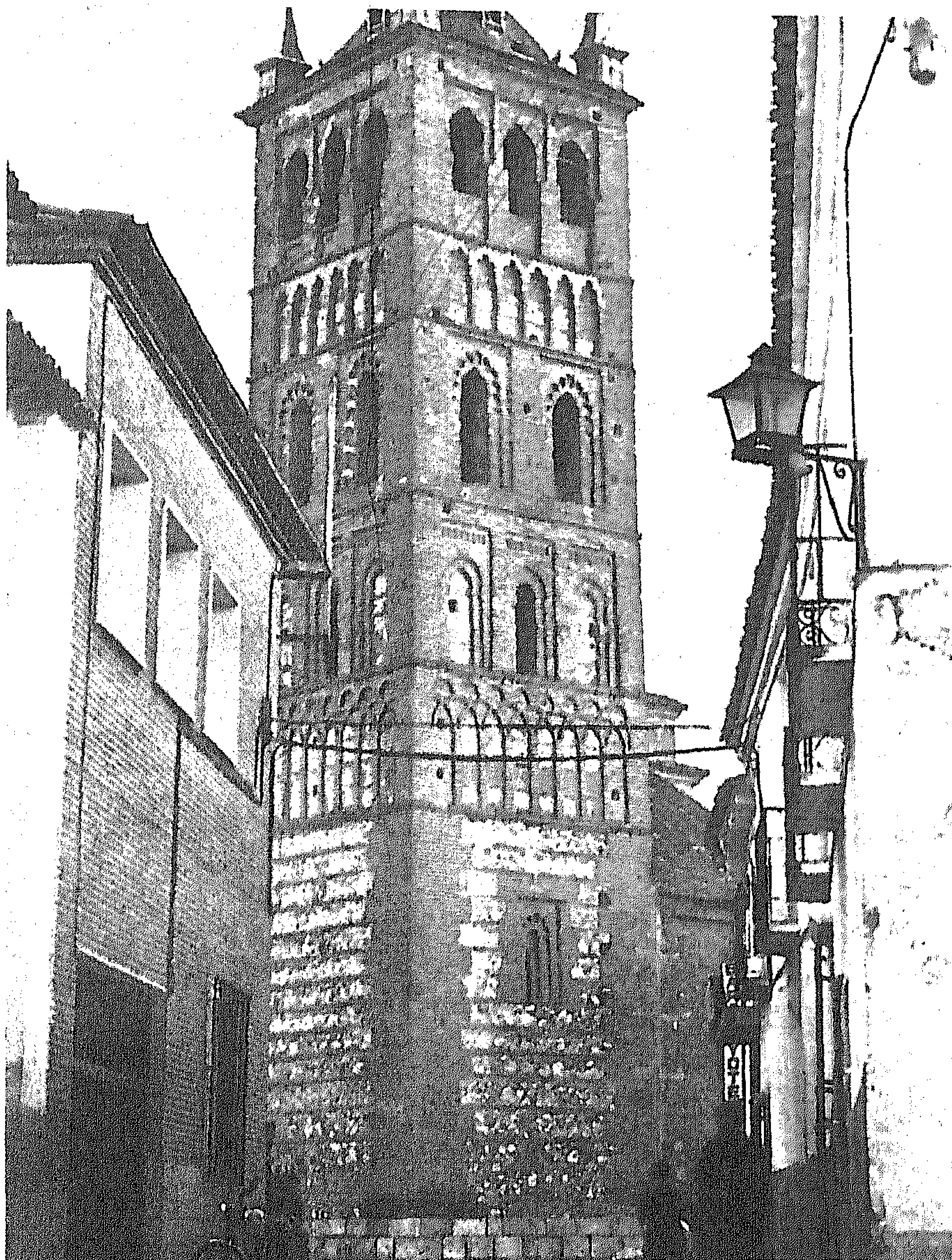
شكل ٢٥

مخطط مصلى سانتا ماريا لا أنتجوا - كارابانشيل (مدريد) - طبقا لبدرو ناباسكويس



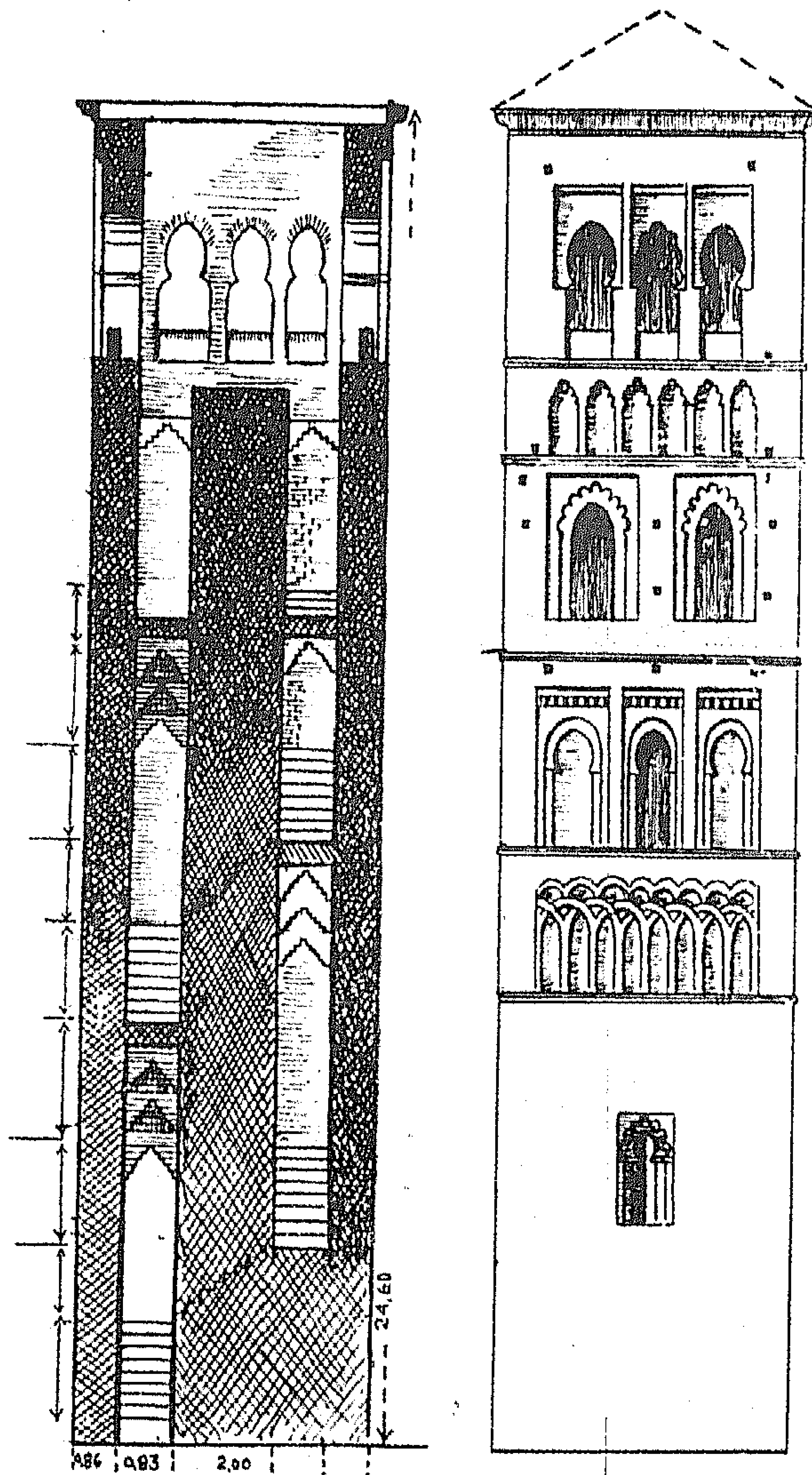
شكل ٢٦

برج مدجن في موستولبس (مدريد) طبقا لبدرو ناباسكويس



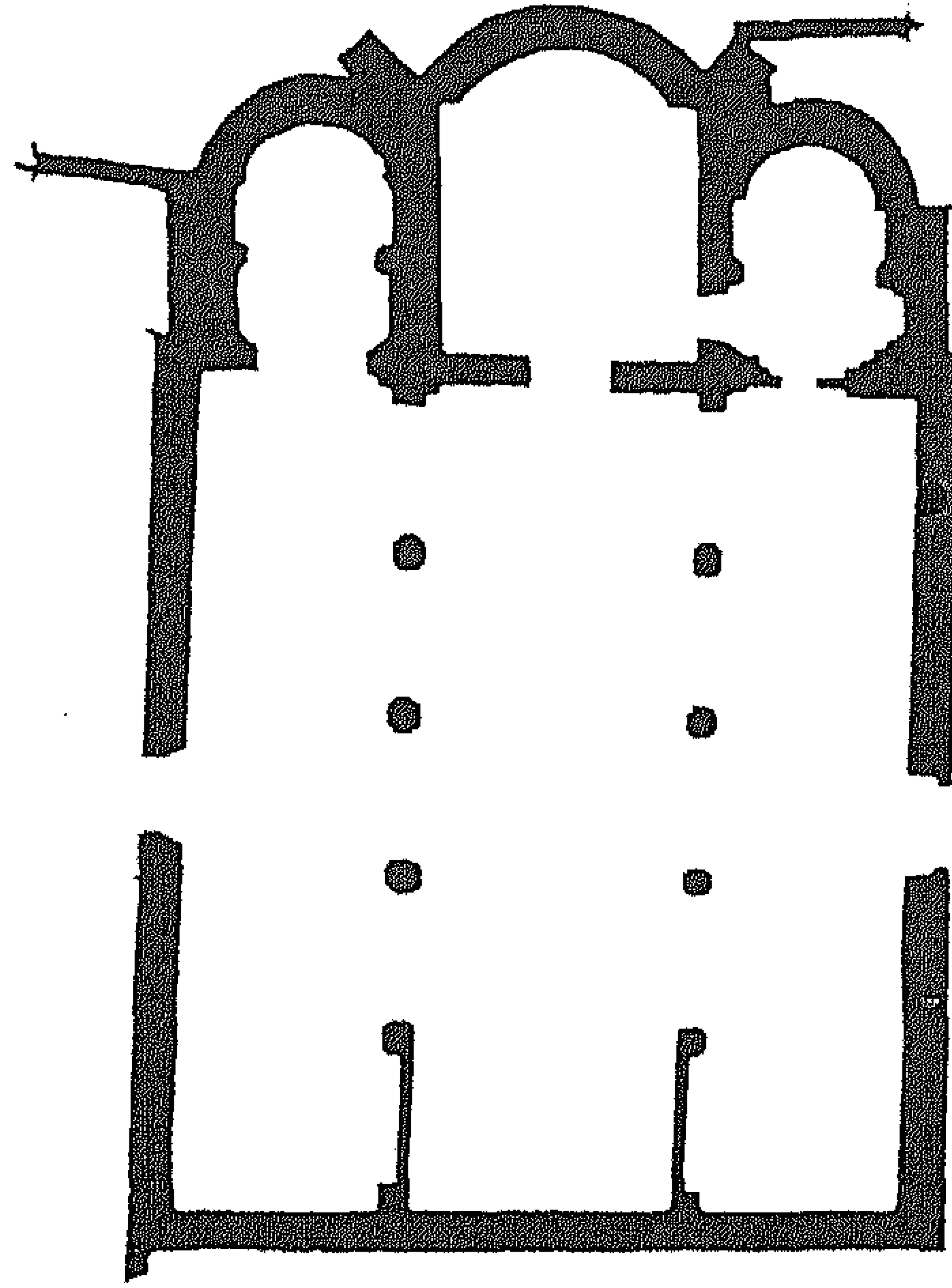
اللوحة التاسعة

البرج المدجن فى كنيسة سانتا ماريا – أيسكاس (طليطلة)



شكل ٢٧

قطاع وارتفاع برج إيسكاس



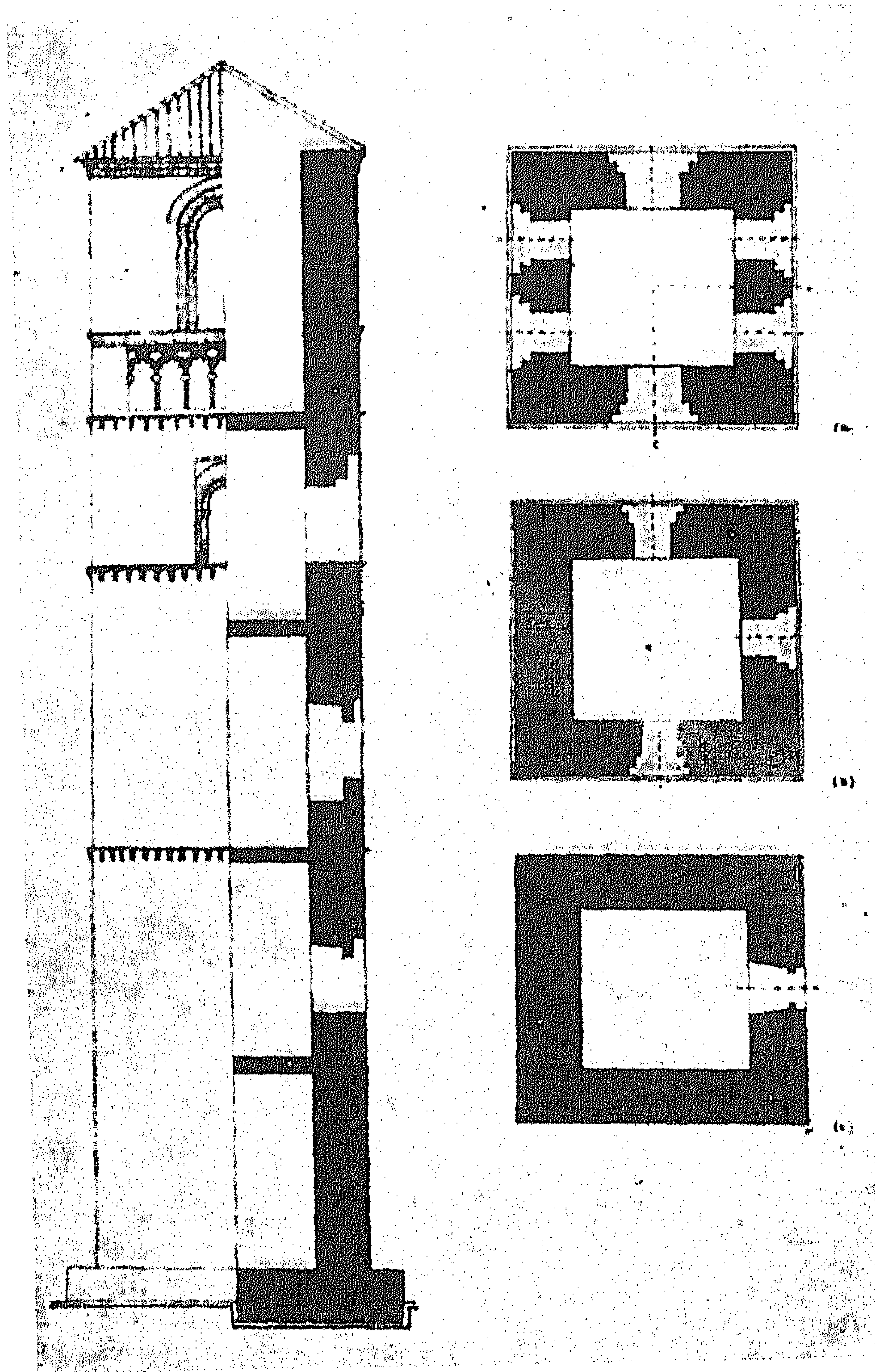
شكل ٢٨

مخطط كنيسة سان كليمنت – طلبيرة لارينا (فى طلبيرة الأندلسية – لميشيل تراس)



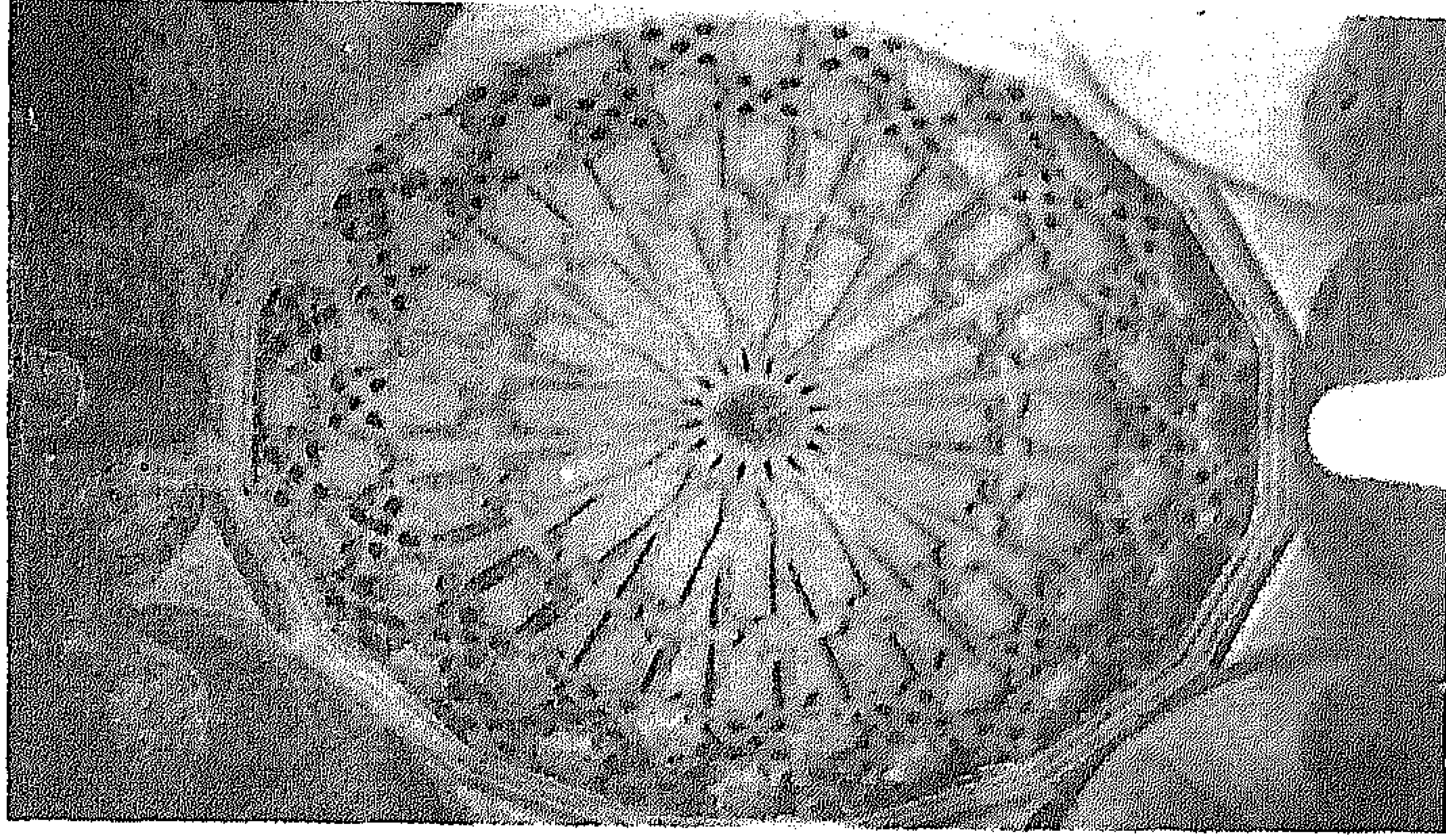
شكل ٢٩

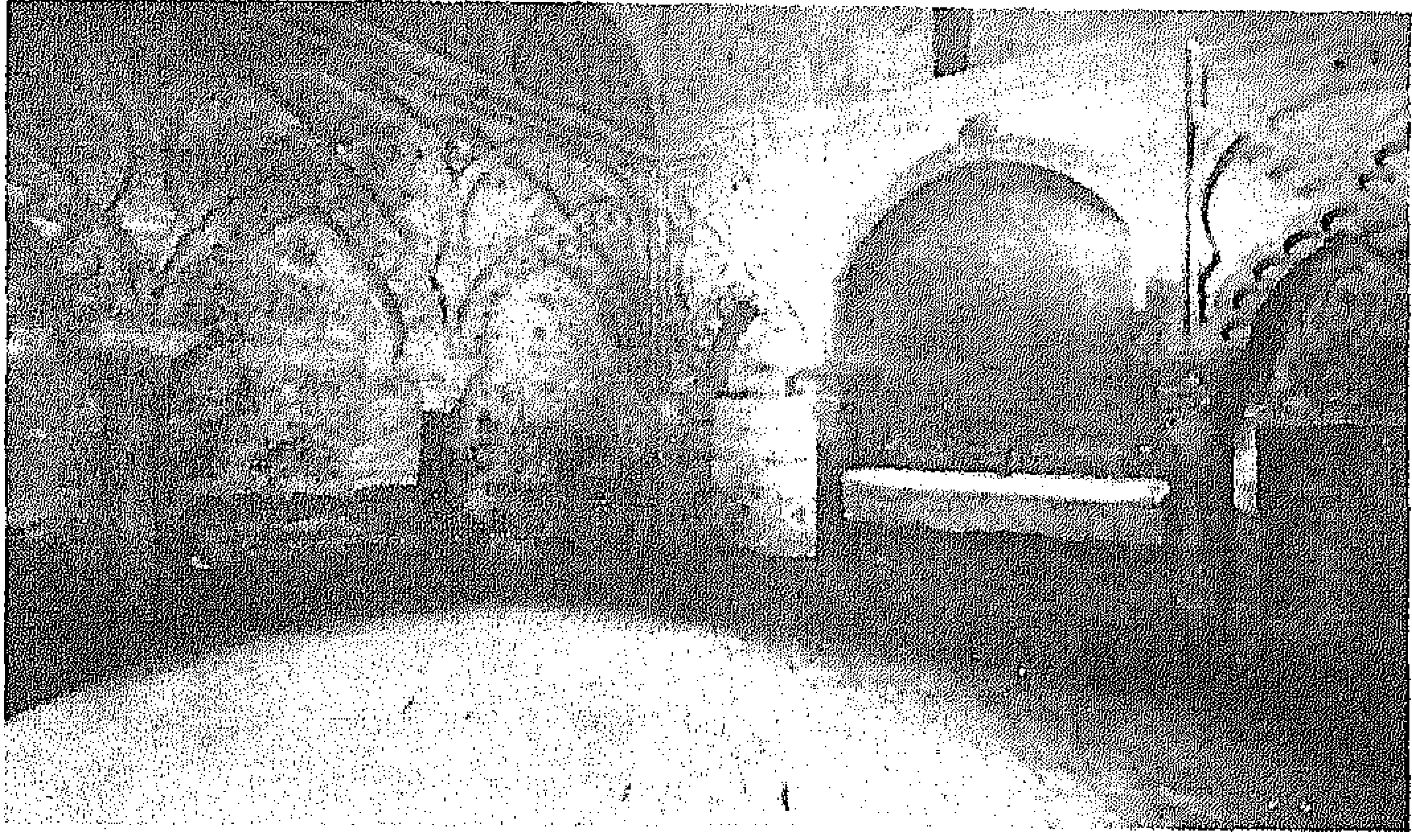
كنيسة (زالت من الوجود) سان إيسيدور – طليطلة (طبقا لـ خ . نونيث دى كاسترو)



شكل ٣٠

برج كنيسة إيروستس – طليطلة (طبقا لميشيل ترّاس)

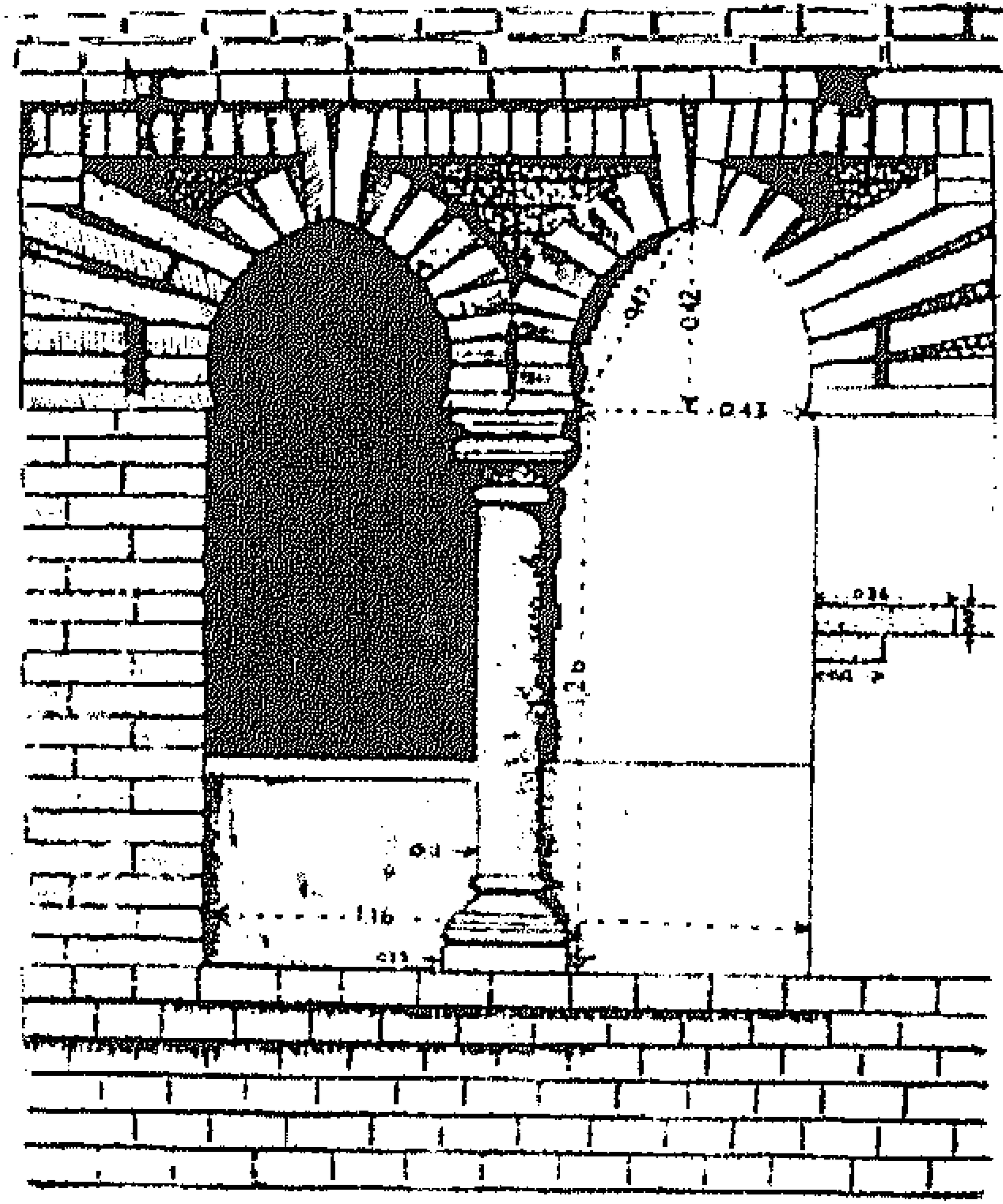




اللوحة العاشرة

المصلى الذهبى – توردبسيَّاس .

ربما كان المصلى الذهبى فى قصر توردبسياس المدجن أجمل عمل إشبيلى فى القصر ، ومن الصعب نسبة هذا العمل إلى مدرسة محددة ، ويتضمن المصلى قبة ومناطق انتقال مشطوفة aristas ذات أسلوب إشبيلى خاص . ومن الملامح المميزة لهذه القبة هو أنها قبل قباب أخرى شبيهة بها فى إشبيلية المدينة والمحافظة (مثل كنيسة حصن لبريخا ، وقباب كنيسة لا ماجدالينا ، ومصلى لاكينتا أنجوستيا – كلها فى إشبيلية) وتعتبر النموذج الأول للقبة المزخرفة بوحدات هندسية ذات استخدام قاصر حتى ذلك الحين على الأسقف الخشبية والجصية والرسم ، كما أن التكسية الخارجية للقبة باستخدام الأجر ، وكذا العقود المتقاطعة فى الداخل هى ذات بناء مدجن طليطلى رغم أنها تذكر بما هو موجود فى قباب المسجد الجامع فى قرطبة ، ويرجع إلى طليطلة تلك العقود المدببة الداخلة تحت أخرى مفصصة ، وهذه التفاصيل القديمة تجعلنا نتأمل فى أخرى مشابهة فى قصر توردبسيَّاس .



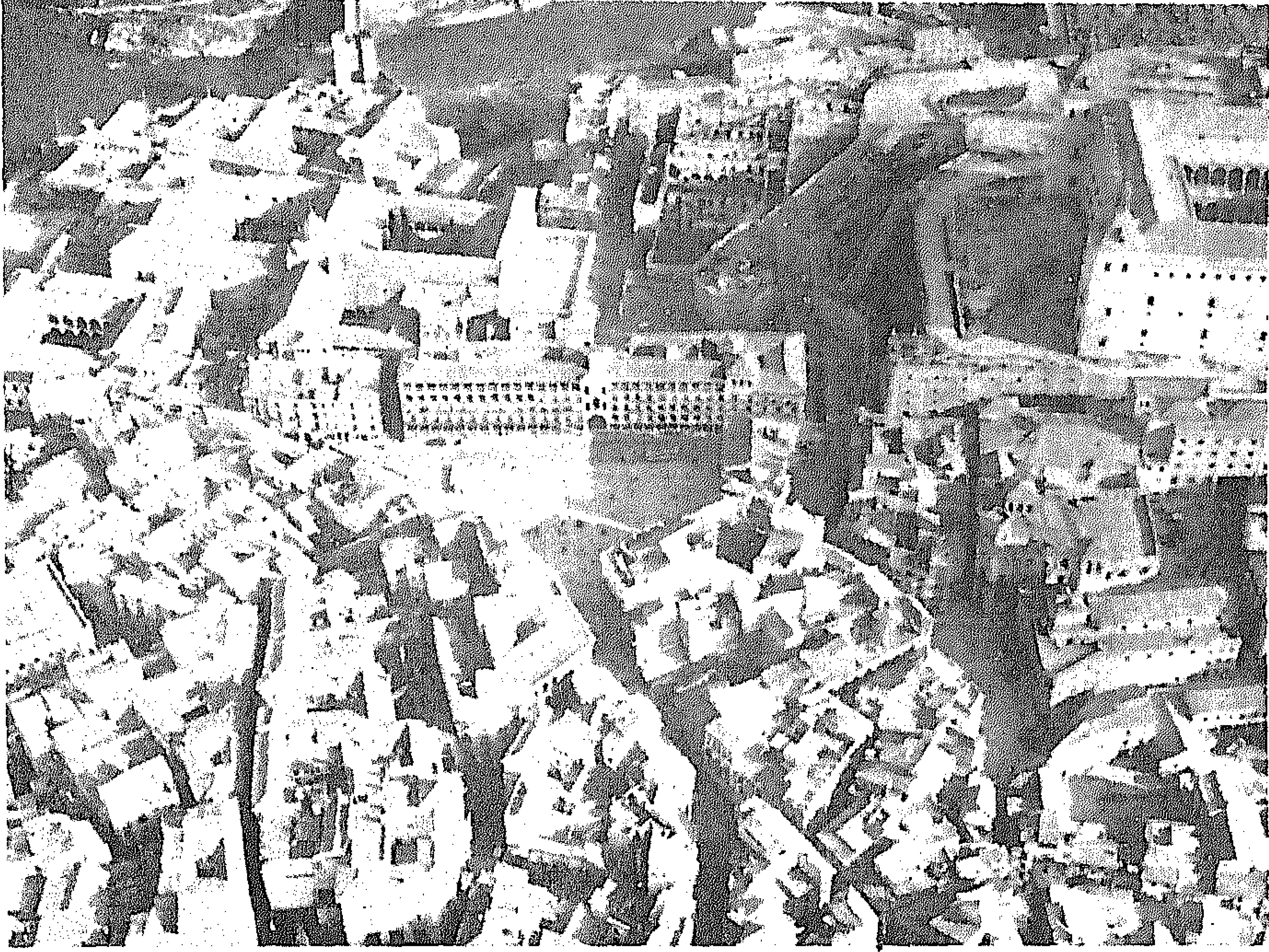
شكل ٣١

عقود فى " كاسا مودخار "



شكل ٣٢

زخرفة " مصلى سانتياجو " – حصن إسكالونا (طليطلة)



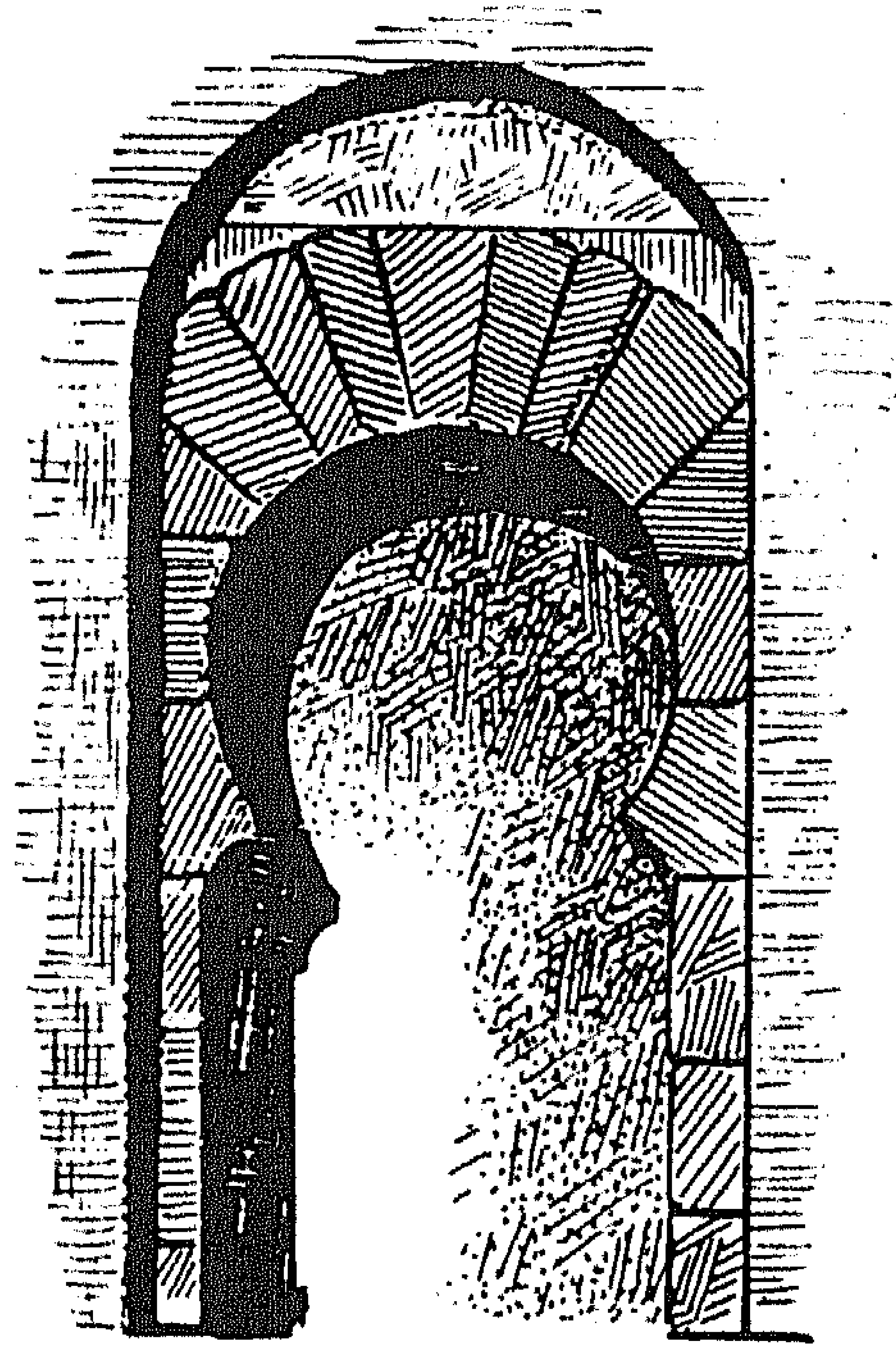
اللوحة الحادية عشرة

منظر من الجو لطليطلة القطاع الخاص بـ سوق الدواب Zocodover والحصن الإسلامى

اختفى ما هو إسلامى لكن الأمر العبقرى هو عدم نسيان العلاقة بين الماضى والحاضر الصامتان والمقيمان على أرض مشتركة ، مهما أقمنا من أسوار ووضعنا من أتربة يظل السياق الإسلامى بارزا ، ويحدد من مخبئه البعيد ملامح الخطوط الحضرية التى نسير عليها اليوم .

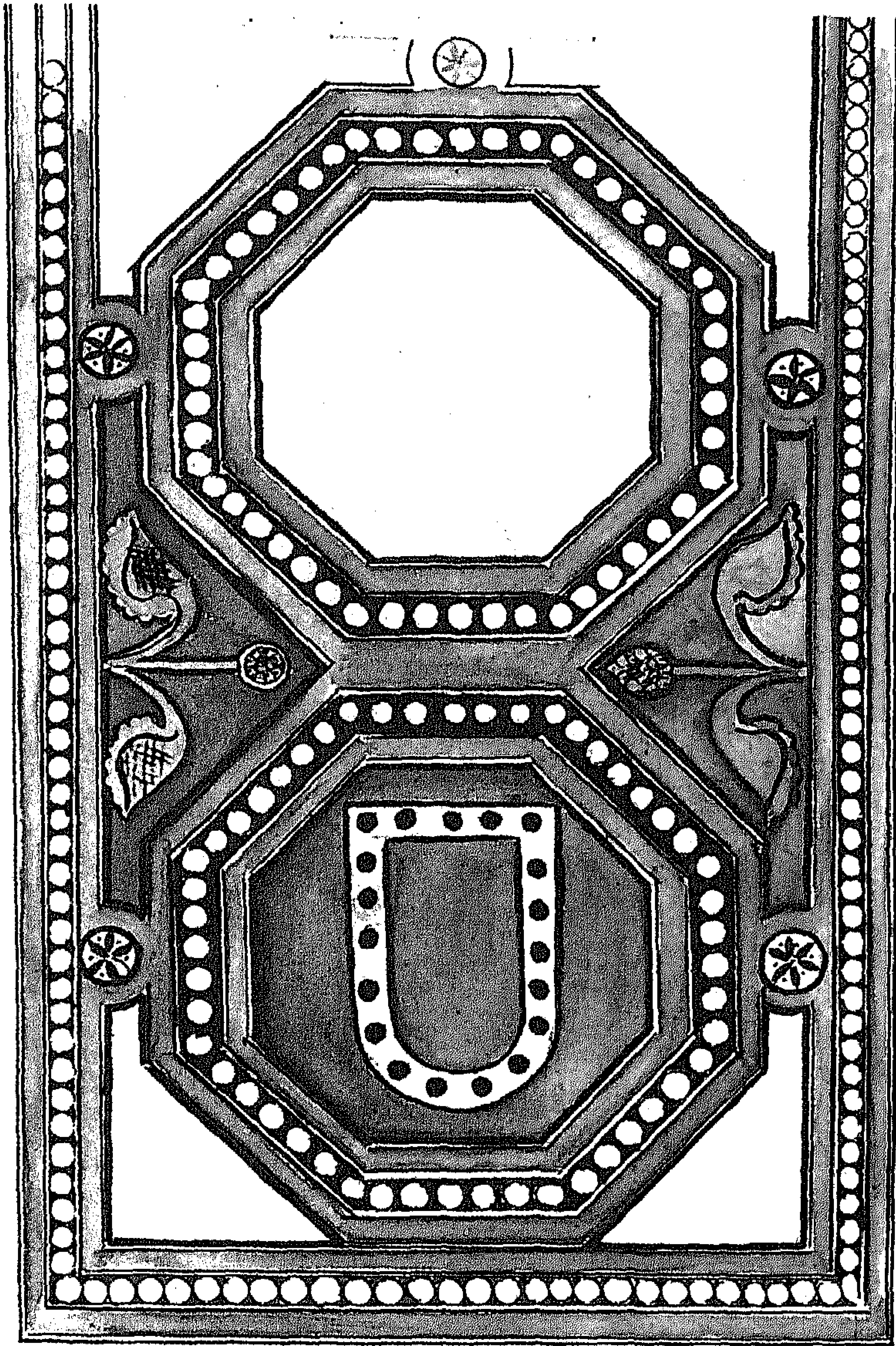
ويرى فى الجزء العلوى للصورة كل من " سانتافى " و "كونثبثيون فرانثيسكا ومستشفى سانت كروث والميراديرو ، وتكاد هذه الأماكن تكون كأنها تقف على أسس المبانى الملكية الإسلامية بما فيها من قصور ودور للعبادة والثقافة ؛ فلقد كان هناك شارع واحد يفصلها عن المبانى الملكية والقصبة التى يقوم القصر اليوم مكانها . ولقد كان هناك مدخل مزدوج لهذه المنطقة المحصنة (الحزام) أحداهما بوابة القنطرة الواقعة إلى جوار الجسر الذى يحمل الاسم نفسه ، والذى يرى فى العمق . ولقد احترم الزمن المدخل الإسلامى الذين يربط Zocodover سوق الدواب بالقلعة التى تبدأ من وسط الحائط الغربى . وكان – هناك حتى وقت قريب – عقد كبير على كل حدوة يمد من الأصول الإسلامية لهذه البوابة .

وتنتهى عند Zocodover شوارع شديدة الانحدار ، وقد كان هناك سوق للمواشى ، كما كان يوجد سوق آخر فى ميدان سان نيكولاس . كان ربض الفرنجة يوجد جنوب السوق الأولى فى الطريق المؤدية إلى الكاتدرائية ، وكان منطقة تجارية مثلما هى اليوم .



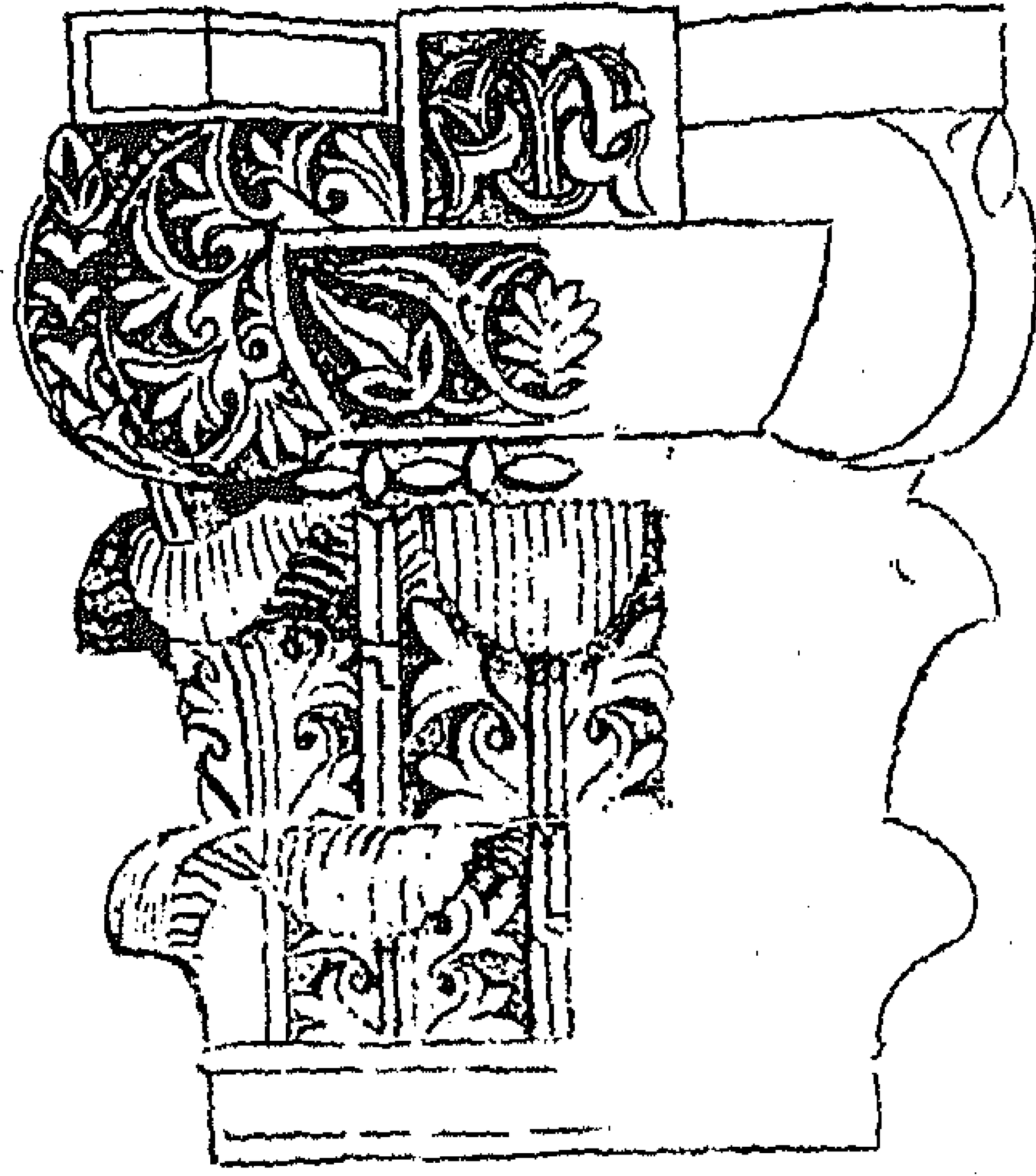
شكل ٣٣

عقد عربى (اختفى) فى القصر الحالى ، طليطلة



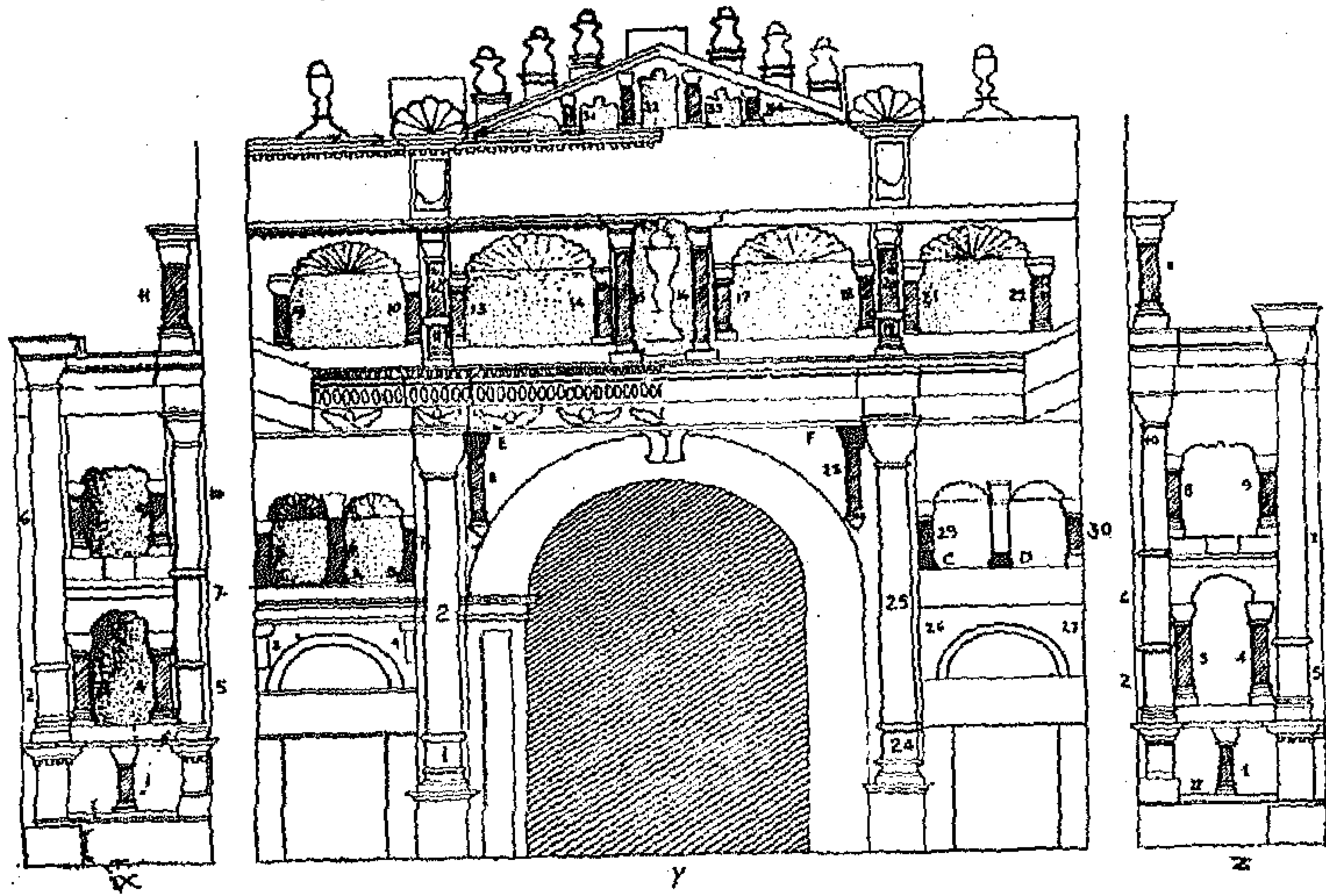
شكل ٣٤

رسم مدجن طليطلي . من الصحن العربي الكائن في شارع نوينث دي أرثي – طليطلة



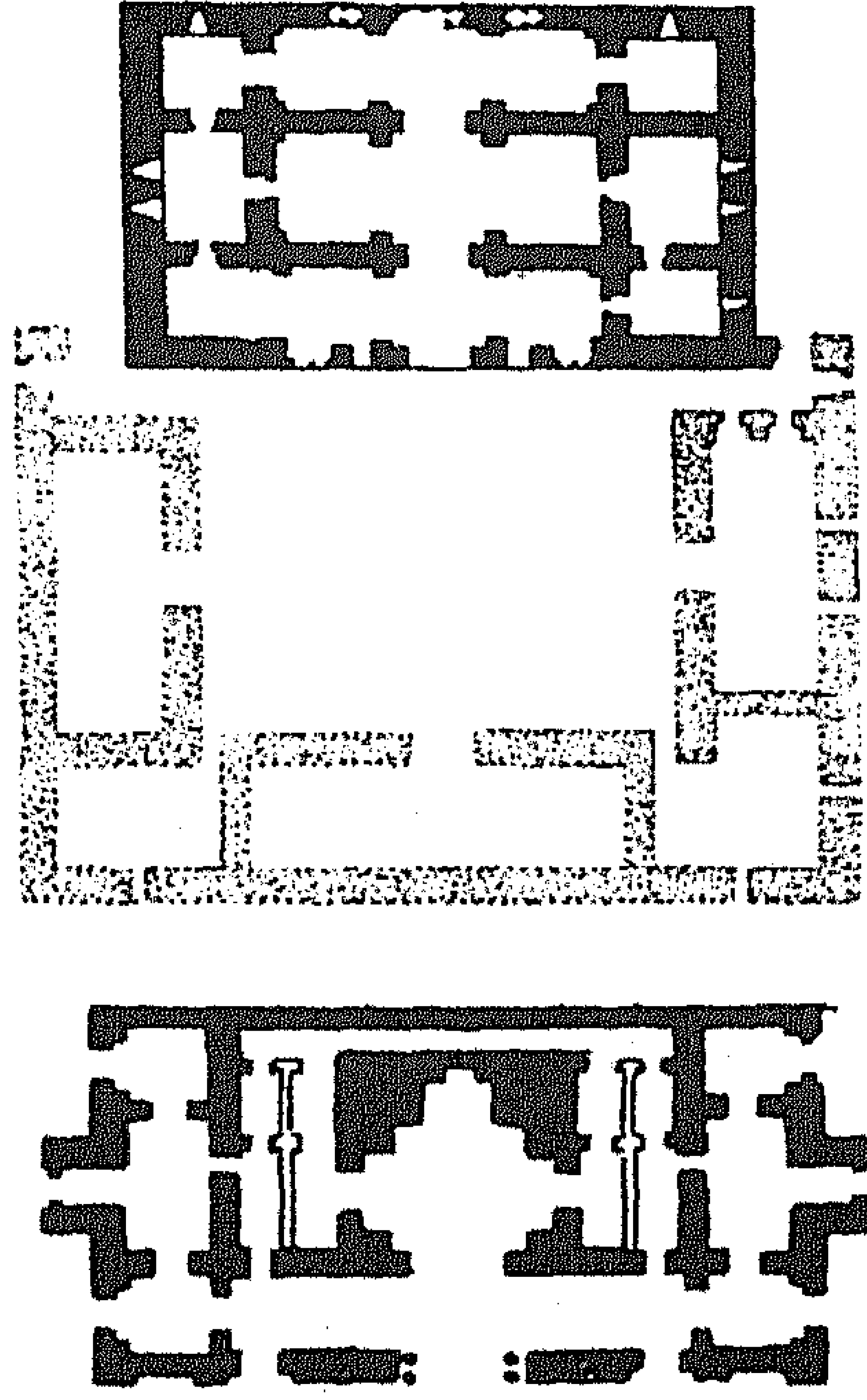
شكل ٣٥

تاج طليطلى (القرن الثانى عشر) مصدره دير لارينا .



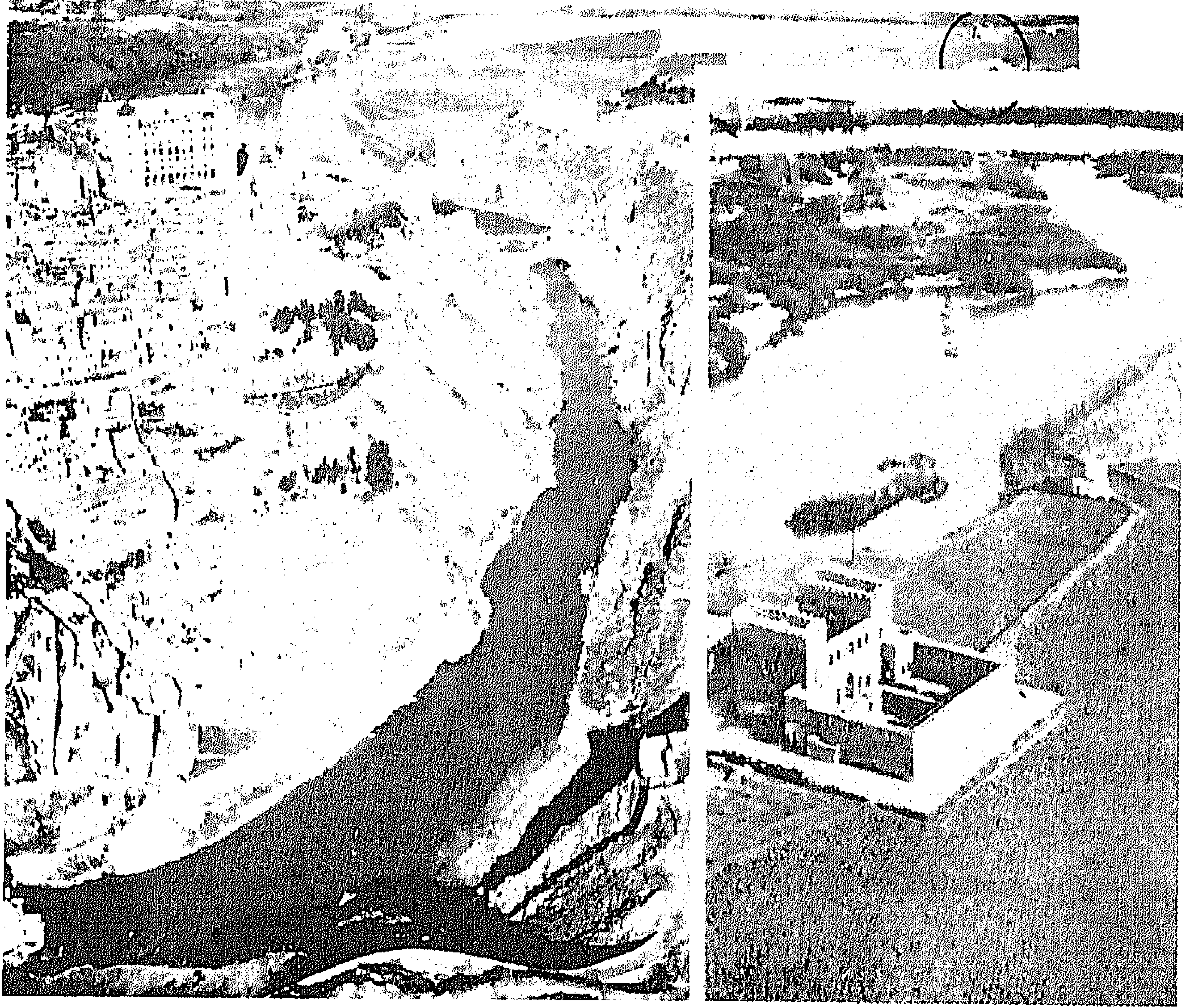
شكل ٣٦

واجهة لاكوليخباتا دى توريخوس . وتشير الأرقام إلى أبدان الأعمدة العربية التى تمت الإفادة منهما أما الحروف فتشير إلى تيجان الاعمدة العربية .



شكل ٣٧

قصر جاليانا – طليطلة . مخطط قصر زيزا – باليرمو .

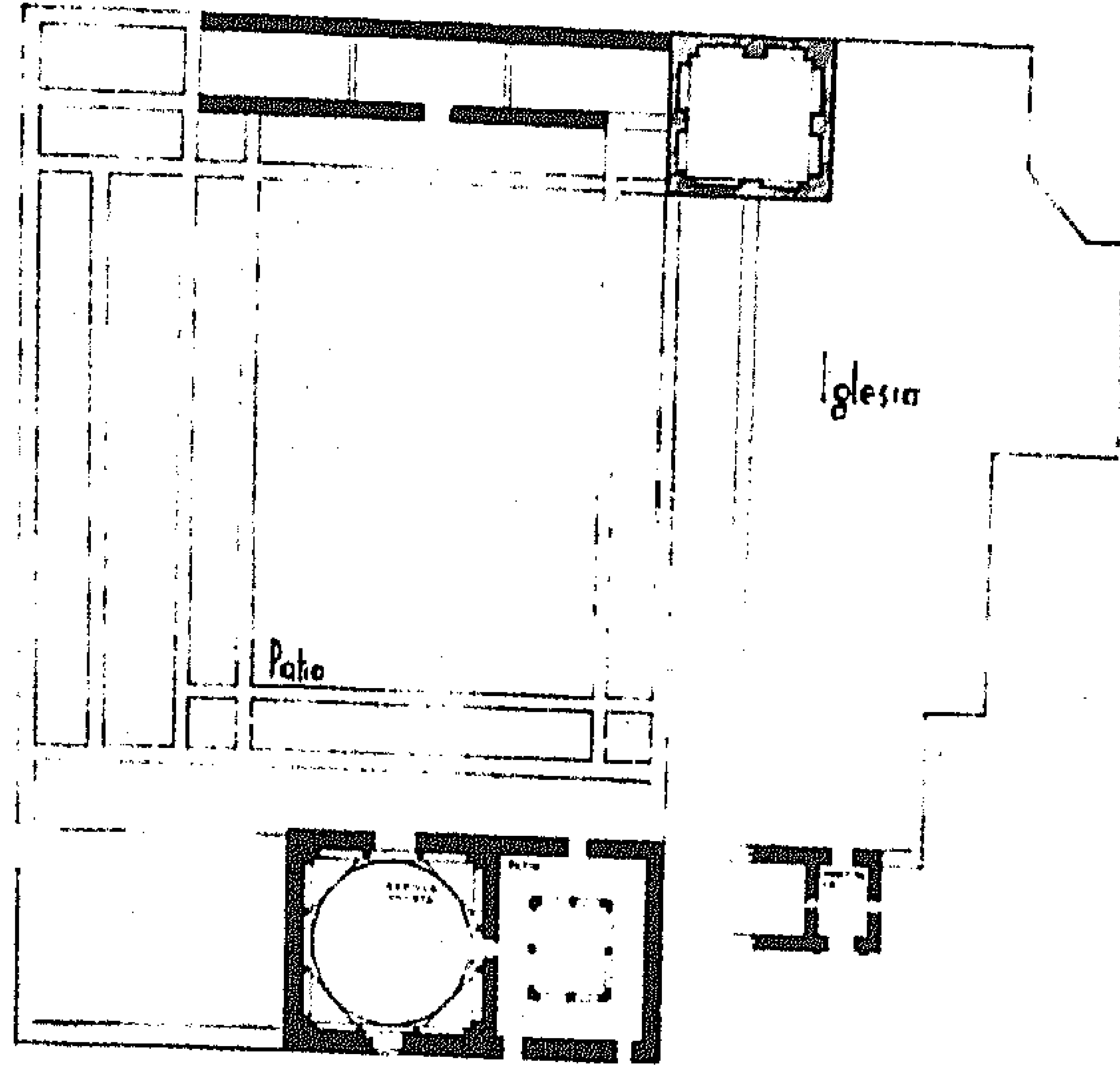


اللوحة الثانية عشر

قصر – حصن جاليانا

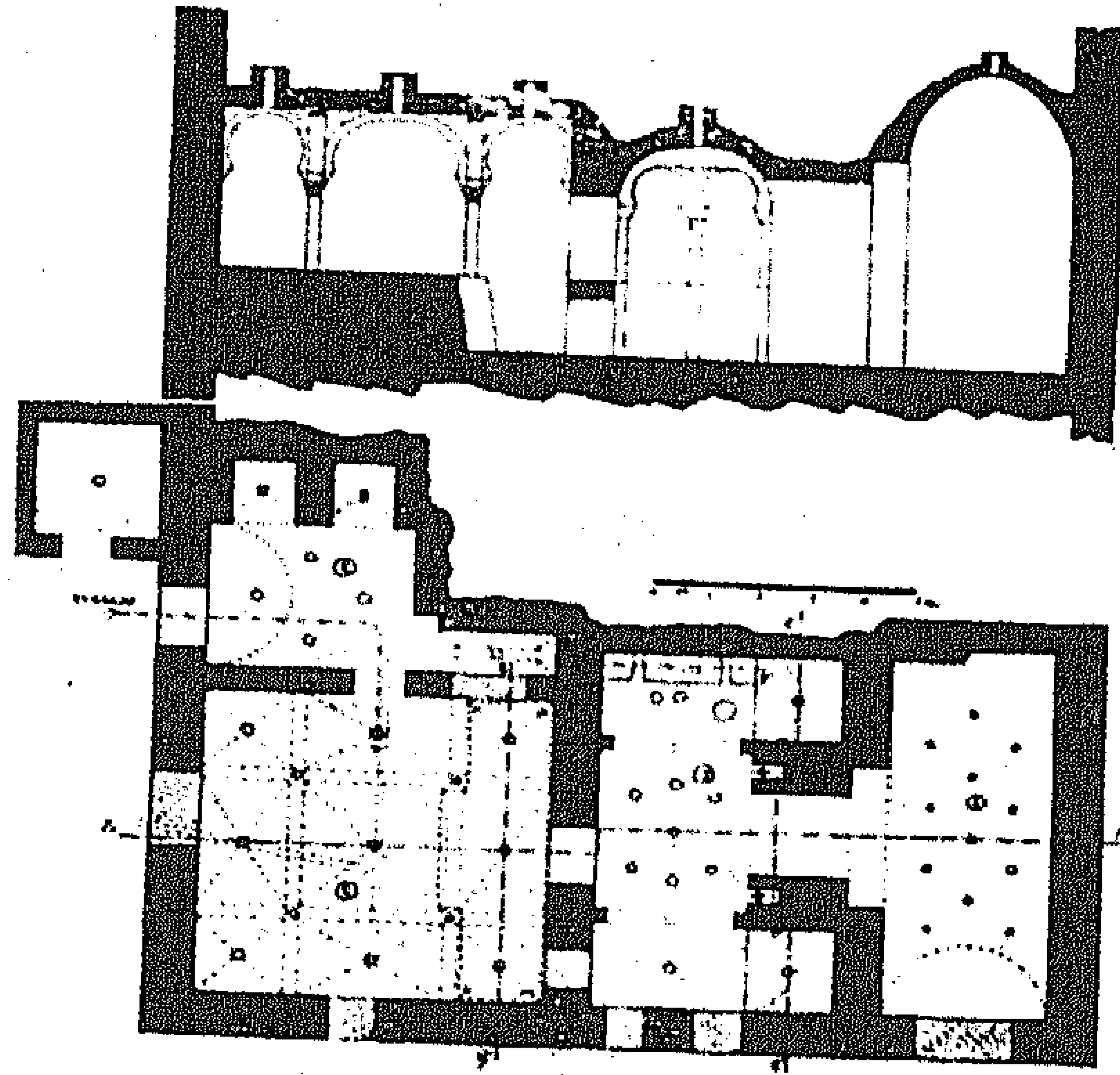
كانت المنية الشهيرة التى يضم فيها المأمون تقع خارج أسوار المدينة ؛ وهى قصور أسهب فى وصفها المؤرخون والشعراء العرب ، وبالقرب من ذلك القصر الذى اختفى . أقيم فى القرن الثالث عشر القصر– الحصن المسمى جاليانا والمعروف بهذا الاسم منذ القرن السادس عشر ؛ حيث نرى أسواره فى الجزء الشرقى للمدينة إلى جوار نهر التاج ، ومما لا شك فيه أن ذلك الموقع فى نظر المسيحيين . وهنا نتساءل عما إذا كان المأمون قد بنى هذا المقر فى مكان بعيد عن دفاعات المدينة على أساس الصداقة التى كانت تربطه بألفونسو السادس أو لا ؟ هذا الرجل الذى كان يقيم بها كضيف عندما لجأ عدة سنوات إلى البلاط الإسلامى فى طليطلة .

وعندما تغير مسار التاريخ أصبح ألفونسو السادس ملك طليطلة ، وأقام بعض الوقت فى "المنية" ، وبعد ذلك تولى الزمن نسج الأساطير حول المبنى ، وأدى سوء استخدام القوات العسكرية بها إلى تهدمها . ولقد عاش هذا القصر المدجن متأثرا طوال عمره بأسطورة منية المأمون .



شكل ٣٨

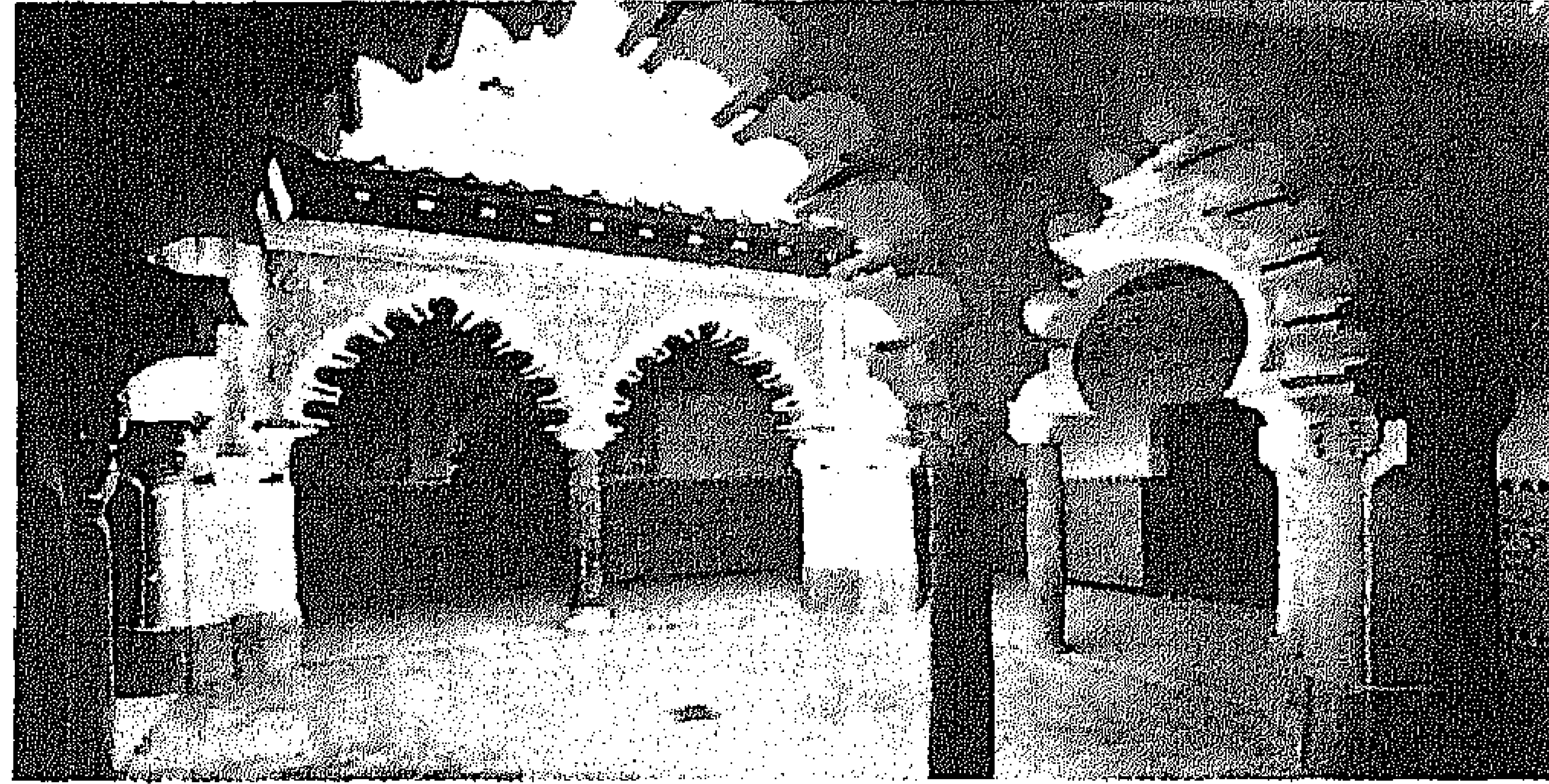
قصر تورديسيَّاس المدجن – المخطط – الملفات المظللة بالأسود ترجع إلى القرن الرابع عشر



شكل ٣٩

حمام قصر تورديسياس – المخطط وقطاع رأسي (طبقا لتورس بالباس ، ولاثار وكابريرا ف .)





اللوحة الثالثة عشرة

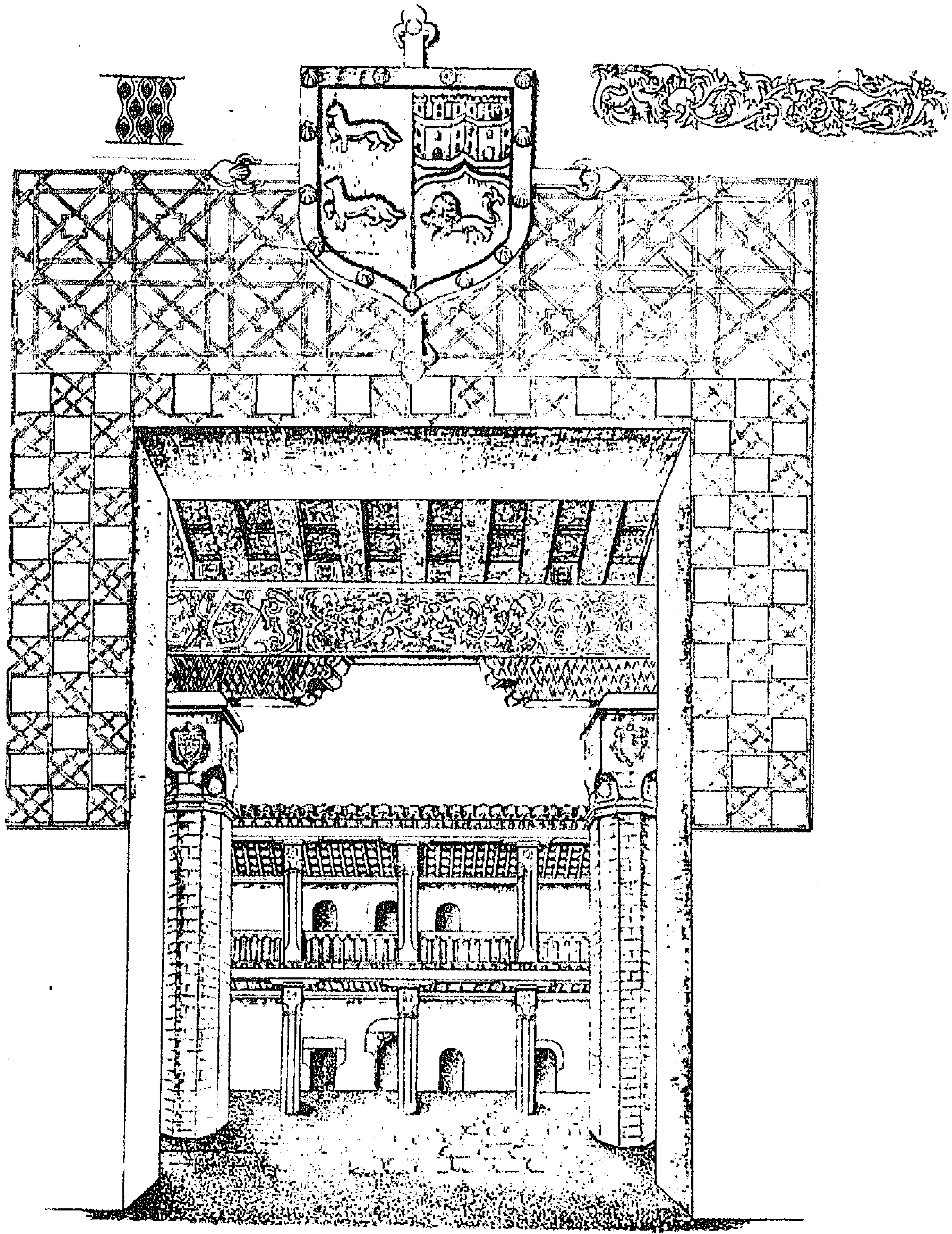
صحن مجاور للمصلى الذهبى – فى تورد يسياس .

يعتبر الصحن الذى يسبق المصلى الذهبى جماعاً للفن الإشبيلى ذى الأصل الموحدى ، والفن المدجن الطليطلى، كما أن المساحة الصغيرة لهذا الصحن تدخل فى إطار التراث المعمارى المدنى لملوك الطوائف . وقد برزت هذه الصحون الصغيرة منذ زمن مدينة الزهراء ، وأصبحت جزءا من حجر تحيط بصحون كبيرة . كان ذلك هو المنظر العام للجعفرية ، وبهذه الطريقة أيضا تمت برمجة قصر دون بدرو فى قصر إشبيلية بصحنه الصغير المسمى بصحن الدمى ، وهو يشبه فى كثير من ملامحه صحن تورديسياس .

وترى فى الصورة عقود مفصصة ذات أطراف مدببة ، وقد ولد هذا النوع من العقود فى الجعفرية وفى إشبيلية ، ورغم ذلك فقد استخدمه المدجنون الطليطليون قبل بنائه فى تورديسياس ؛ مثل مصلى أسونثيون دى لاس أويلجاس فى برغش ، والمعبد اليهودى فى قرطبة، وبعد ذلك فى معبد الترانستو . لكن فن العصر الطليطلى المدجن الأصيل هو الزخرفة الجديدة "الطبيعية" التى تغطى العقود وأشياء الزخرفة الطليطلية الجديدة والفن الموحدى ، وقد اتّحدا وشكلا نموذجا للعمارة الطليطلية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر .

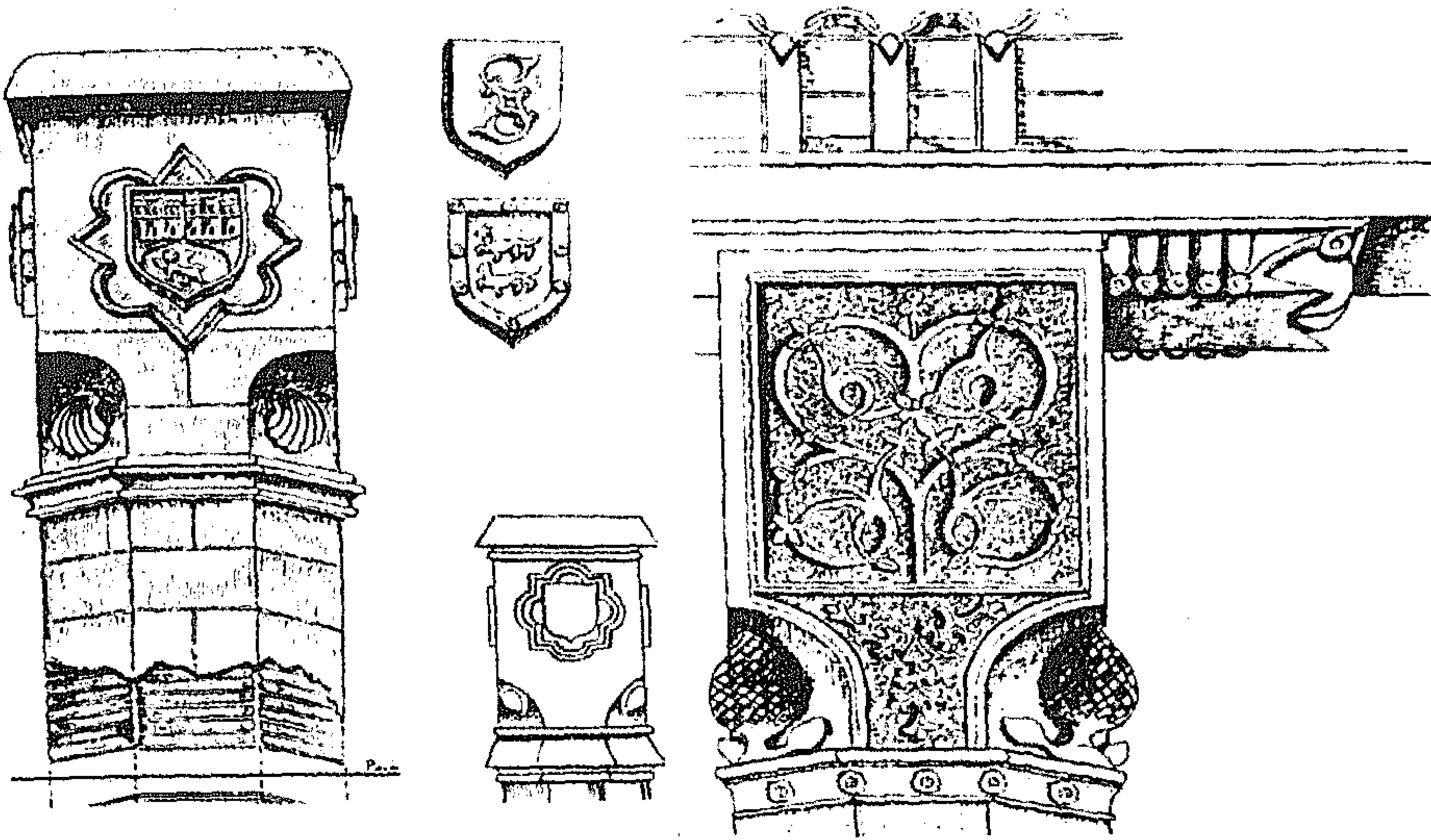
شكل ٤٠

القصر المدجن المسمى قصر السيد بدرو ، صالة العدد مخطط - قصر إشبيلية .



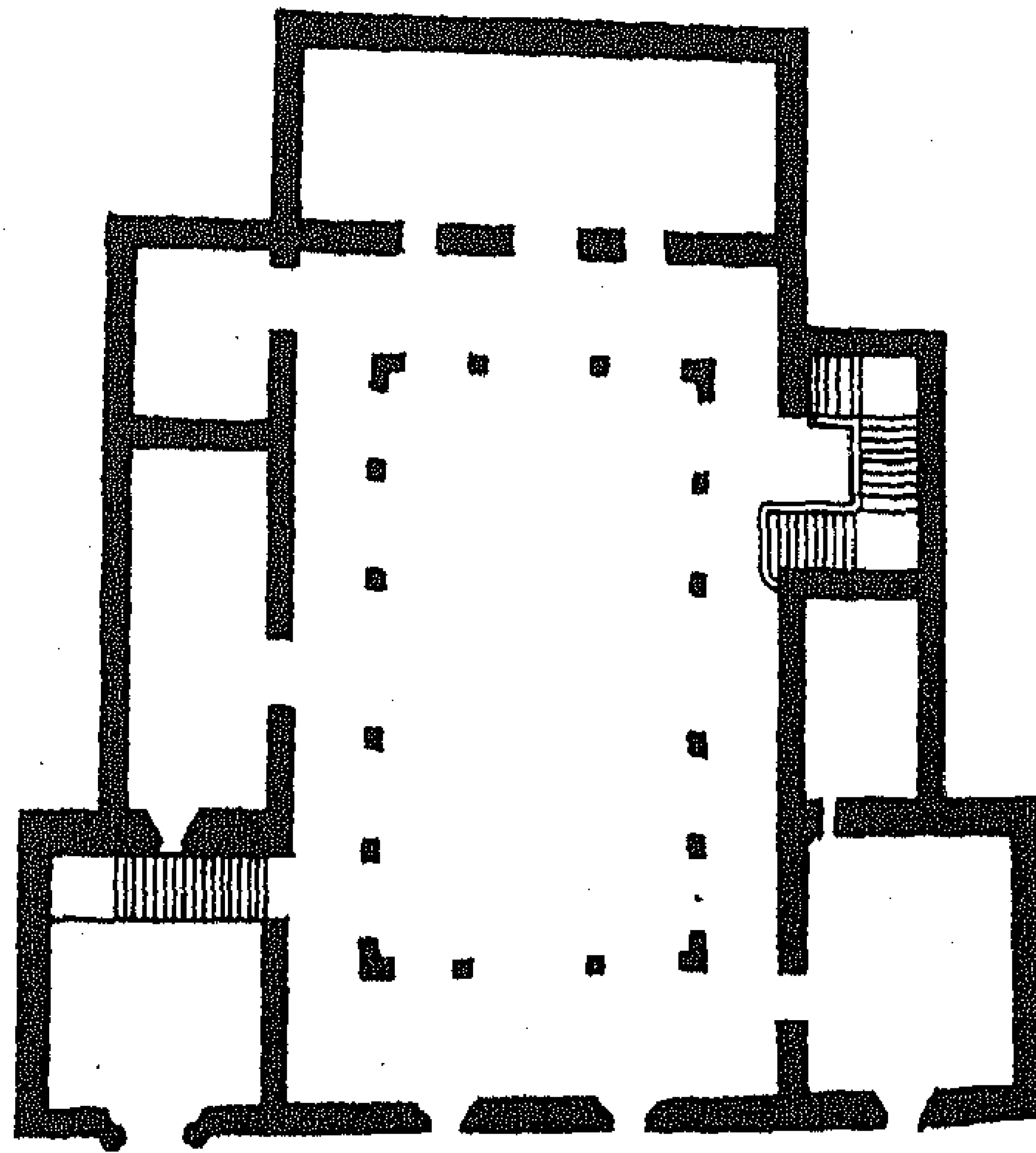
شكل ٤١

قصر أوكانيا



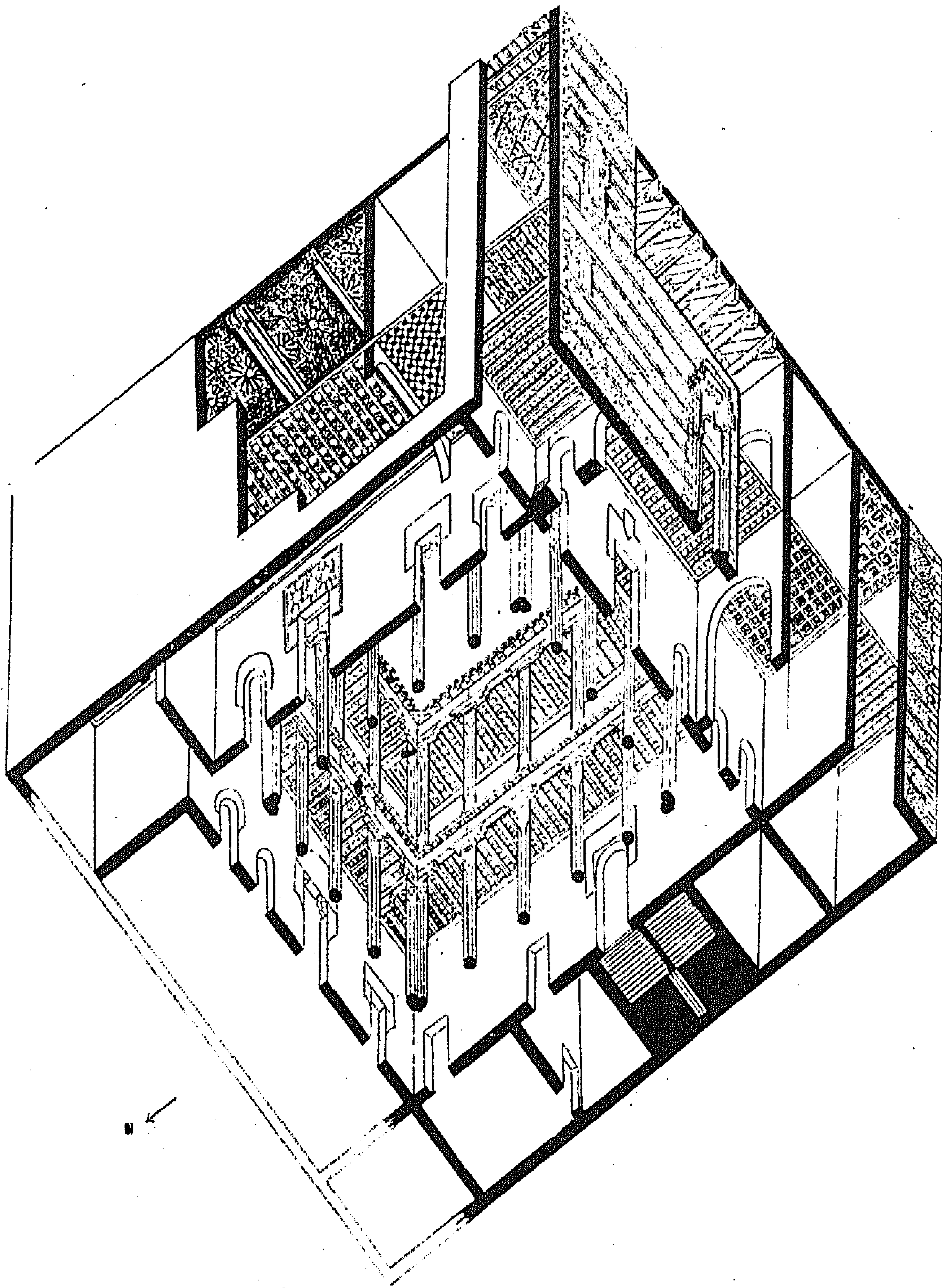
شكل ٤٢

تيجان طليطلة مبنية (أ) قصر كاردنياس فى أوكانيا -[قصر فوينسا ليدا فى طليطلة -]
ج - فى صحن بدير سانتا إيزابيل لاريال بطليطلة .



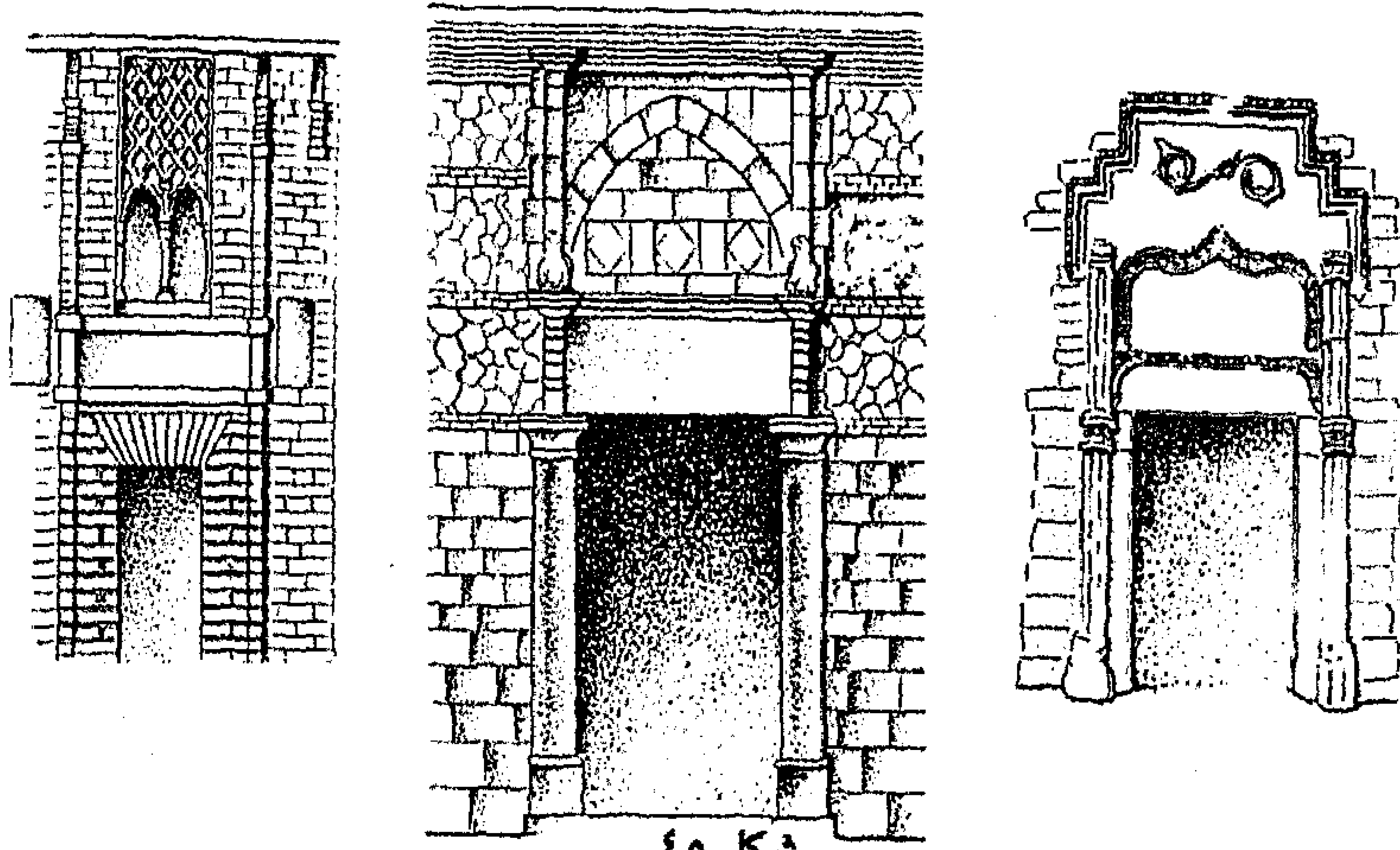
شكل ٤٣

قصر فوينسا ليدا - الدور الأرضى - طليطلة .



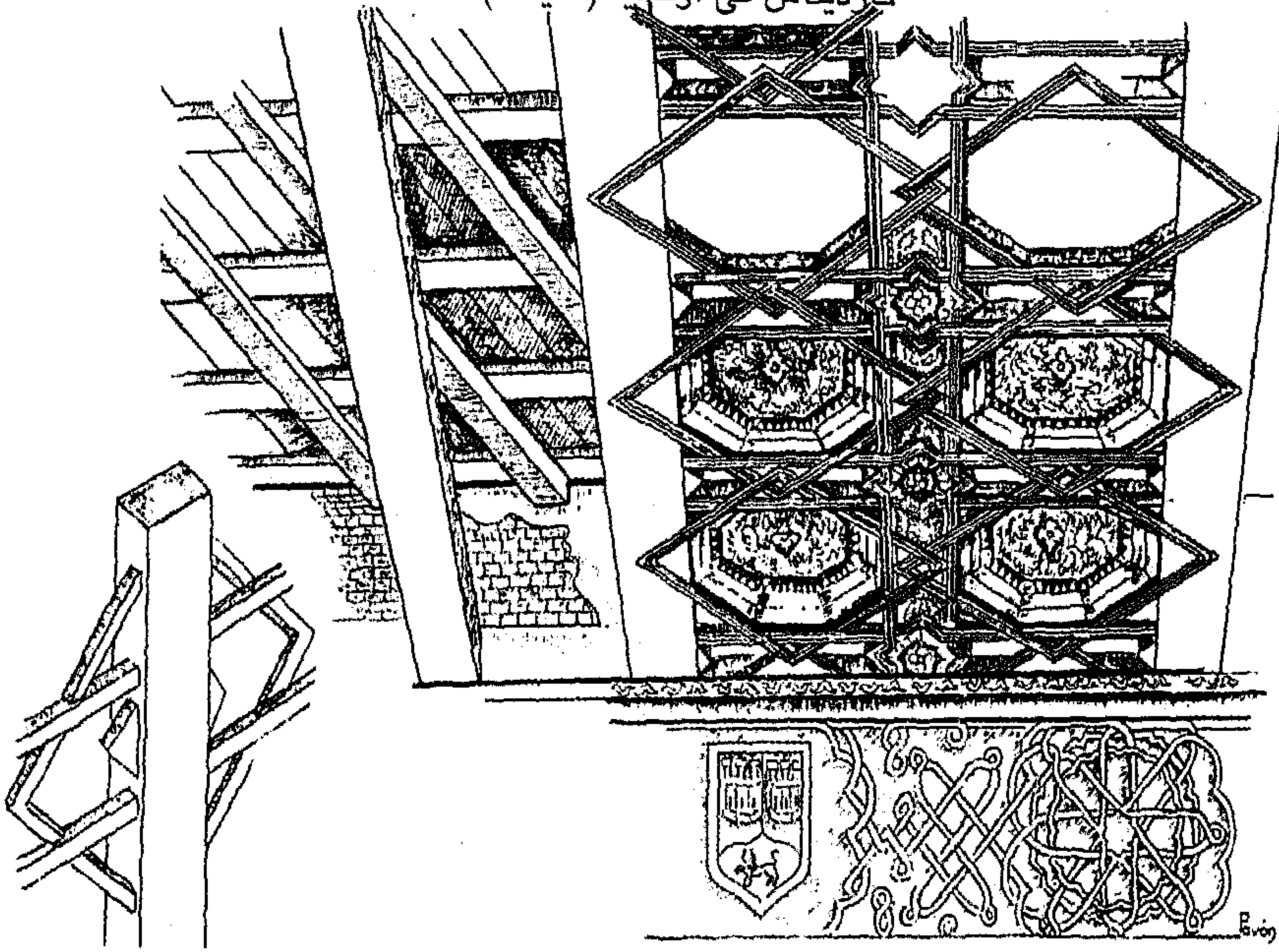
شكل ٤٤

قصر السيد / جوتيردى كارديناس – أوكانيا .



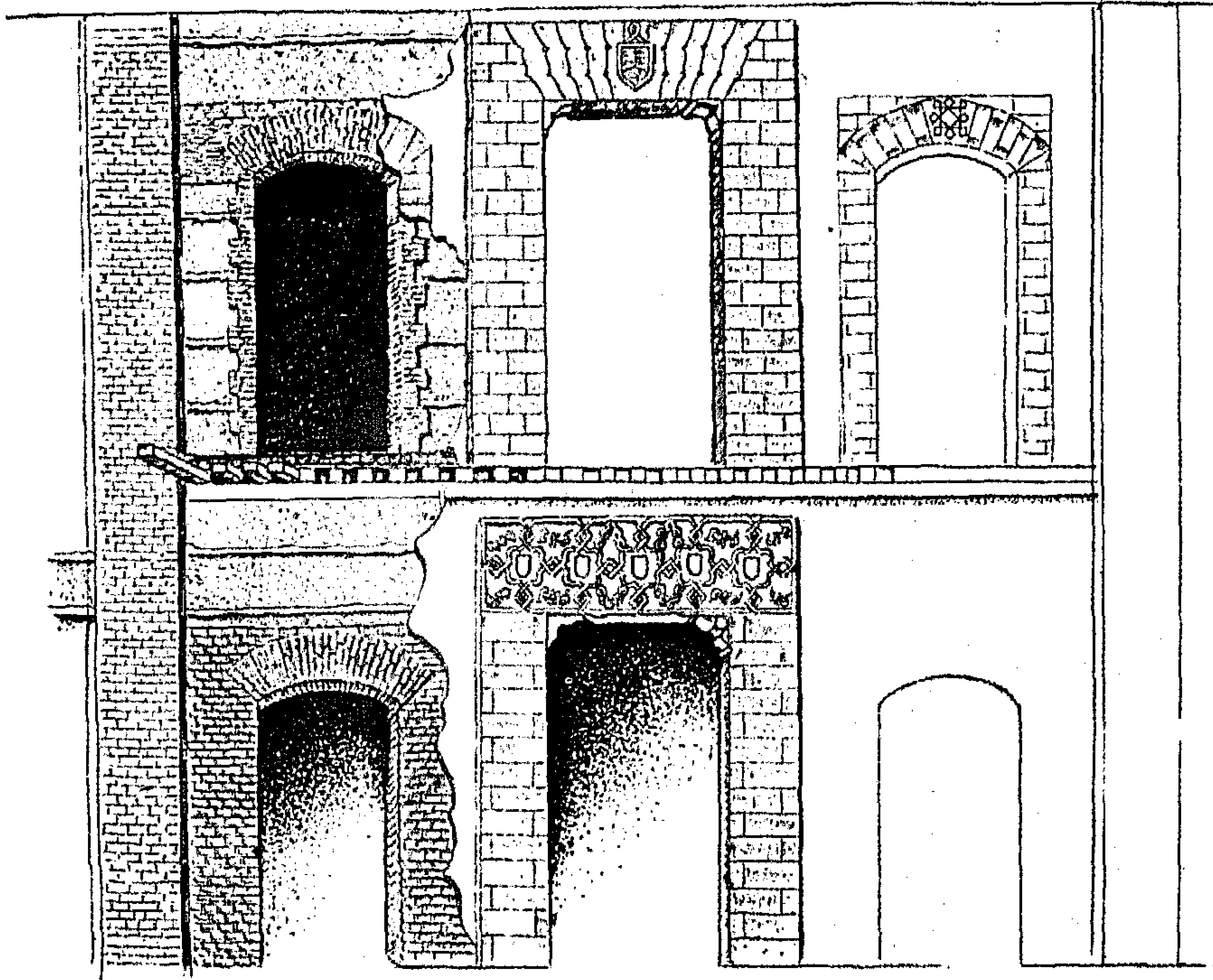
شكل ٤٥

واجهات قصور مدجنة : أ: قصر توردييسيّاس - ب: قصر فوينسااليدا -ج :- قصر السيد جوتيرى كارديناس فى أوكانيا (طليطلة) .



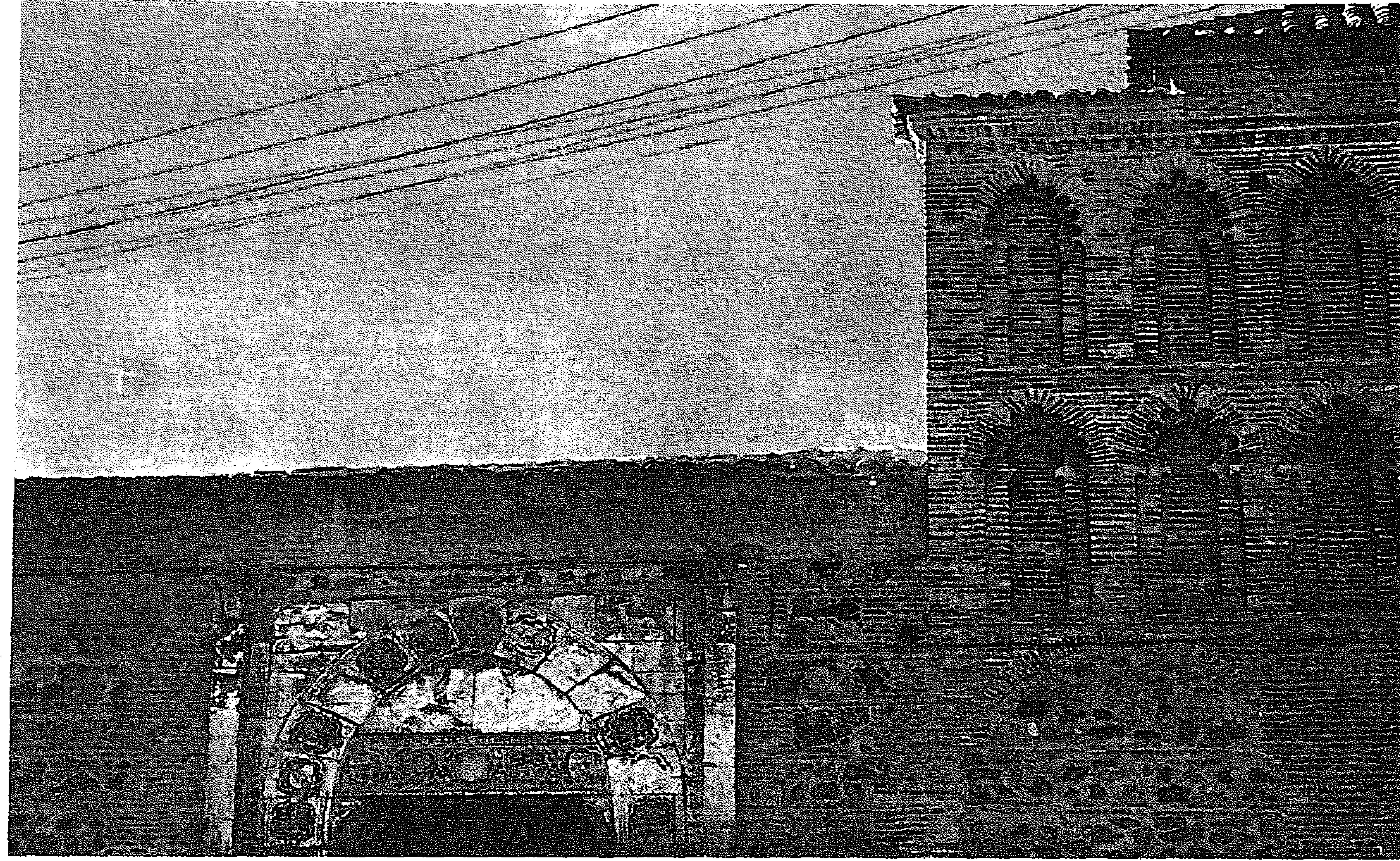
شكل ٤٦

الفرخ فى قصر آل كاريناس - أوكانيا (طليطلة) .



شكل ٤٧

الواجهة الداخلية لأحد الصالونات – قصر أوكانيا .



اللوحة الرابعة عشرة

واجهة لأسرة أيالا مجاولا لدير سانتا إيزابيل – طليطلة



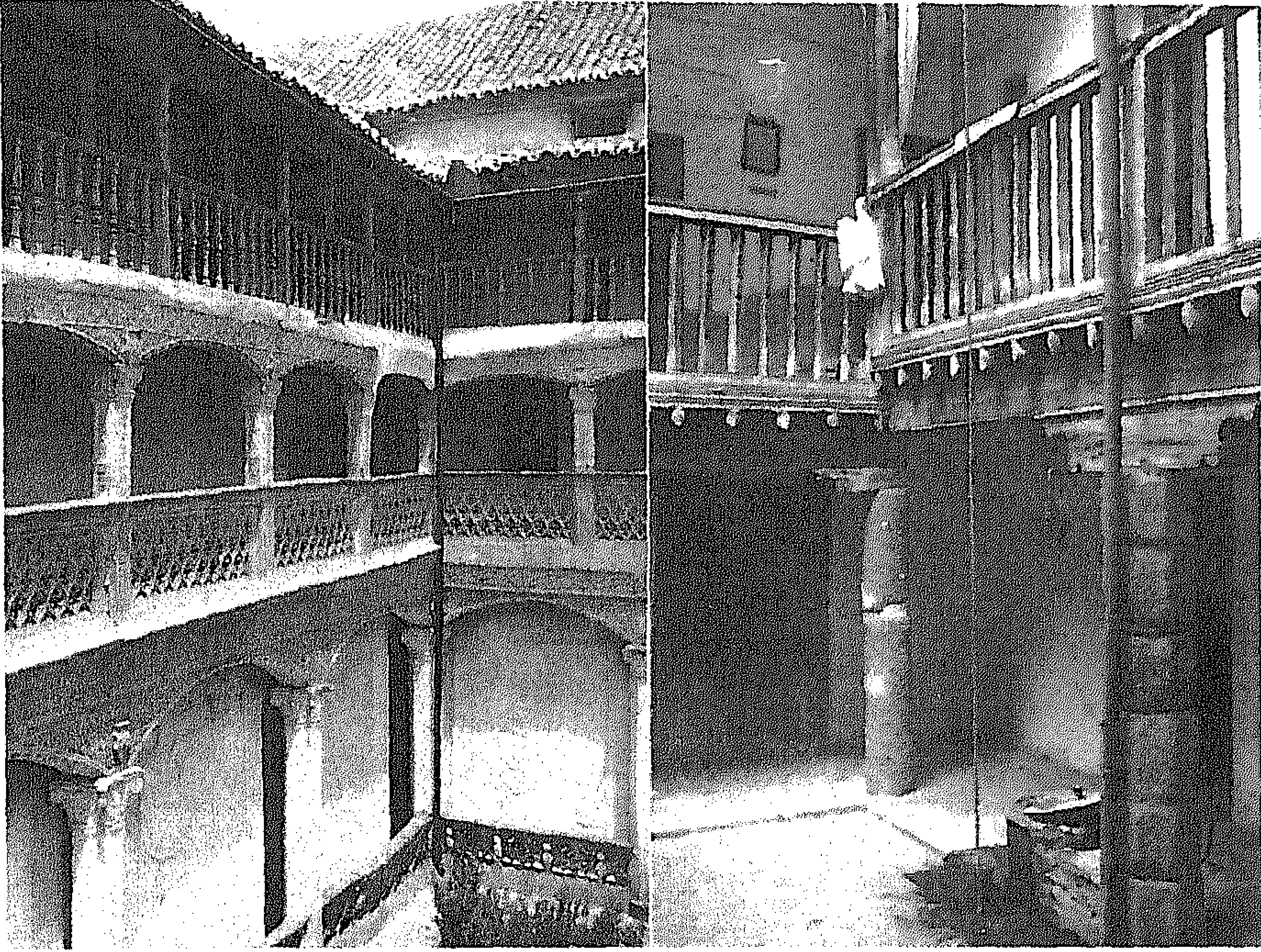
اللوحة الخامسة عشرة

مقر الإقامة فى دير سانت كروث – طليطلة

مازال دير سانت كلارا لاريال يحتفظ من بنائه القديم المدجن الذى يرجع إلى القرن الرابع عشر بسقف جميل "المسند والرباط" وكذلك بمقر الإقامة الذى نراه فى اللوحة ، فهناك عقود الحدوة التى يحيط بها إفريز وتقوم على أكتاف ، وهذه تذكرنا ببلاط كنيسة سانتا إيولاليا وكنيسة سان رومان .

ولمقر الإقامة هذا أهمية خاصة ، فهو الوحيد فى إسبانيا الذى بنى باستخدام هذه العقود الإسلامية الخالصة ، وعندما نكون فيه لا نعرف إذا كنا فى قرطبة أو إشبيلية أو طليطلة . وعندما نقول هذه العبارة إذا لم يكن قد قالها أحد قبلنا ؛ وهى أن طليطلة هى الردهة التى تؤدى إلى إقليم الأندلس ، غير أن الأندلس التى تختبئ فى هذا الدير ، أو فى تلك الكنائس هى الأندلس التى ترجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر .

وهذه العقود التى ترجع إلى القرن الرابع عشر تبرز ملامح العمارة الطليطلية (وقد استقلت عن كل من قرطبة وإشبيلية وغرناطة فى ذلك القرن) التى تضم منشآت ذات عقود إسلامية حديثة مشتقة من الفن المحلى الذى يرجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر . وهذه اللمحة التى ترتبط بالماضى نجدها دائما فى كافة الأعمال الداخلة فى أسوار المدينة ؛ وهذا ما يميز الفن الطليطلى عن باقى الفن الأندلسى السائد فى النصف الجنوبى المشبه المستدير .



اللوحة السادسة عشرة

مقر الإقامة وصحن سان خوان دى لابنتنثيا (طليطلة)

قام الكاردينال ثيسنيروس بتأسيس هذا الدير – الذى اختفى – خلال القرن السادس عشر ، عند هذا القصر ينتهى الفن المدجن الطليطلى ، وقد خلف حوائطه زخارف جصية مهمة ذات مذاق غرناطى ، أسقف خشبية رائعة وصحون تفصح لنا عن عمارة طليطلة أصيلة ؛ وإلى جوار مقر الإقامة المزخرف بالجص على طراز عصر النهضة كانت هناك صحون ذات طابع شعبى ؛ إذ انتشرت فى طليطلة ، وباقى أنحاء المقاطعة . ولقد كات بها عناصر مثل: درابزينات خشبية وحوامل حجرية مبنية أو خشبية (–) ولقد كان مبنى سان خوان دى لابنينثيا المبنى الطليطلى الوحيد الذى تعايش فيه الفن المدجن والفن الغرناطى و الفن القوطى وفن عصر النهضة . وقد بلغ الأرابيسك أرفع درجات حمل الملامح الغربية . ولقد انتقلت العناصر الخاصة بعصر النهضة ومعها الإيقاع المدجن إلى الزخرفة "البلاتيرية" التى سادت خلال القرن السادس عشر .

الفصل الخامس

الزخرفة الأثرية الإسلامية

(أ) قرطبة :

تشترك كل من عُلْبة سامورة Zamora (التى ترجع إلى عام ٩٦٤ م) والصندوقين العاجيين (عام ٩٦٦ م) اللذيْن تم إعدادهما فى مدينة الزهراء ، على يد خَلَف من أجل الخليفة الحكم الثانى ، فى الأسلوب الزخرفى الذى أطلق عليه "الأسلوب الثانى" الذى بدأ فى الصالون الكبير بمدينة الزهراء (٩٥٣ - ٩٥٧ م) (لوحة رقم ٦٥) [١٤٢] .

ورغم أن جانبًا كبيرًا من مكونات ذلك الأسلوب يرجع إلى الزخرفة الأولى لمدينة الزهراء - الأسلوب الأول - فإننا نلاحظ فيه وجود أشكال زخرفية نباتية جديدة ذات خطوط لينة ، والتى تجعلنا ننسى تقنية الحفر المائل أو المشطوف a bisel القوطية ، التى هى من ملامح الأسلوب الأول: حيث نجد أغصانا طويلة بها أوراق مدببة على شكل سنابل وسعفات نخيلية تقليدية بها حلقات شبه مفتوحة ومدمجة فيها ورود وثمار الأناناس والرمان والفلفل وورق الكرْم وأوراق شجر التين وزهور مارجاريتا ، ونظرا للشكل الموزعة فيه هذه العناصر ، التى استلهمت الكثير منها ما هو موجود فى الطبيعة ، يمكننا الحديث عن الأسلوب الثانى الخاص بزخرفة شبه طبيعية. [١٤٣]

ويمكننا أن نلاحظ فيها تأثيرات مشرقية ؛ فهناك أنماط معينة من الزخارف النباتية والهندسية القائمة بالصالون الكبير والموجودة على السيراميك الخلافى قد جاءت من سامرا ومصر الفاطمية. [١٤٤] .

أما الزخرفة فى الأسلوب الثانى فقد تطوّرت مبتكراتها ، وأخذت أشكالها تعكس المهارة فى العضادات التى تم اكتشافها فى السنوات الأخيرة فى مدينة الزهراء (لوحة ٦٦) وفى عضادة مالقة (١٤٥) وفى كسوة الحائط الكائنة فى كورتيخو دى القائد Cortijo de Alcaide (١٤٦) ولقد اكتملت ملامح الأسلوب الجديد فى مقصورة المسجد الجامع فى قرطبة أى فى الجزء المُشَيد فى عصر الحكم الثانى .

وكان قد تم تحديد زخرفة قِطَع العاج – كما نرى – من خلال الزخرفة الأثرية فى القصور الخلافية ؛ حيث إن انتقال العناصر الزخرفية إلى الصناديق العاجية تم تنفيذه من خلال تقنيات شديدة الصلة بالتقنيات المتبعة مع العاج خلال العصر البيزنطى ، كما اعتمدت على عملية انتقاء للأشكال المتوفرة على الكتل الحجرية فى عصر الخلافة ، وسرعان ما أدى ذلك إلى أن تظهر على القطع العاجية أعراض التصلّب، وفيما يتعلق بالصناديق العاجية التى ترجع إلى القرن الحادى عشر يلاحظ وجود تقلص فى الزخارف الموروثة عن عصر الخلافة ، كما أن المنهج المتبع أخذ يضيِّق الخناق على الابتكار .

ويمكن التعرف على ملامح الفنون الملكية خلال القرنين العاشر والحادى عشر من خلال العناصر التالية: الأغصان (الغائرة وغير الغائرة) ذات الأوراق المدببة ، والسعفات ذات الدوائر بين الأوراق ، وأغصان ذات أقراص ، وزهور معلقة بها ، وسعفة ذات ورقة واحدة وبها الكأس ، وضفيرة ذات فرعين، ولفائف نباتية ذات خطاطيف أو تجعيدات وثمار الأناناس وورود متعددة وبتلات مركبة . ومن بين الزخارف الهندسية تبرز السلاسل البسيطة والميداليات المفصصة والمرتبطة ببعضها من خلال دوائر . ورغم أن بعض هذه الأشكال – كما رأينا – ترجع إلى أصول شرقية ، فإن المشغولات العاجية تجعلنا ننسى المصادر الأصلية ، ومع هذا تبقى الجذور المشرقية فيها من خلال وجود الأفراد والحيوانات .

وتعود هذه الزخارف لتظهر من جديد على الطبقة الجصية فى الحمام القرطبى الذى تم انتشاله فى الوقت الراهن والواقع فى ميدان الشهداء Martires بالقرب من

قصر الخلافة القديم ، وقد حدّد تيرّاس تاريخ الأولى منها بالقرن الحادى عشر [١٤٧] وبذلك تسبق الزخارف الجصية الموجودة فى الجعفرية (لوحة ٦٧) .

وبالمقارنة بالمشغولات العاجية نجد أن الزخارف الجصية القرطبية تتبع خطا تقنيًا قريبا من المواد والأنماط التى يسير عليها فنانون تربّوا على الجمع بين الموضوعات القديمة والنسيان شبه المطلق للفن المشرقى والبعد عن التجديد ؛ وقد أسفرت حفائر جديدة أُجريت خارج قرطبة عن وجود منازل منيفة بعد وقت قصير من عصر مدينة الزهراء ، وقد ظهرت فى تلك المنازل قطع من الحجارة الرملية وعليها زخارف شبيهة بالتوريقات التى توجد على الزخارف الجصية .

وبعد سقوط الخلافة خلال القرن الحادى عشر أخذت تتكون مراكز فنية مهمة فى ممالك الطوائف وقد برزت من بينها مملكة سرقسطة ومملكة طليطلة ، وتتميز المملكة الأولى التى كان مزكزها فى الجعفرية بتطورها المثالى واتخاذها الأشكال المعمارية الموروثة من عصر الخلافة وزخرفة الحوائط بها وكذا تيجان الأعمدة والعضادات (لوحة ٨٦) ومحصلة هذا التطور الذى بدأ جزئيا فى مسجد قرطبة خلال عصر الحكم الثانى ، وهو مرونة الخطوط الخاصة بالأشكال المعقدة ، ولقد تطور الفن الأندلسى فى هذا المقام وخاصة خلال عصر المرابطين والموحدين والناصريين بمعزل عن المركز الطليطلى .

(ب) طليطلة :

يبرهن كل من تاج العمود الخلافى الذى عثر عليه فى طليطلة (٩٥٢) [١٤٨] وورشة المشغولات العاجية ، التى كان مقرها فى قونقة لكنها تابعة لملوك الطوائف ، وتقليد القباب المضلعة التى نجدها فى مسجد الباب المردوم (٩٩٩م) [١٤٩] على أن فن عصر الخلافة القرطبية ضرب بجذوره فى طليطلة خلال القرنين العاشر والحادى عشر . ومن العناصر التى ولدت فى قرطبة وتتكرر بإلحاح فى الآثار الإسلامية فى طليطلة القرنين العاشر والحادى عشر نجد ما يلى: المقاسات الكلاسيكية للتاج ،

وتوزيع مقاسات الواجهات والورود والثمار والسعفات ذات الأوراق والدوائر المُدْرجة فيها والأغصان الغائرة التى تكون شكلا حلزونيا والعقود على شكل حدوى والعقود المفصصة سواء وحدها أو بالتضافر مع عقود أخرى والكنارات (شكل ٨٤) والسنجات الملساء فى تناوب مع المزخرفة (لوحة ٦٩) .

وتلتزم بعض الزخارف الجصية والكتل الحجرية والأخشاب الخاصة بتلك المبانى بتقنية الكسوة التى كانت متبعة فى عصر الخلافة القرطبية . ويقول تيرّاس بأن استمرار هذه التقنية أدى إلى إمكانية استمرار الأشكال الخلافية القديمة بعد سقوط السيطرة الإسلامية على المدينة (١٥٠) .

ومن البديهى أن زوال الخلافة أسفر عن تشتت الفنانين القرطبيين العرب أو المستعربين وعندما استقر هؤلاء فى مختلف عواصم ملوك الطوائف أنشأوا مراكز فنية متشابهة لكنها أخذت توجهات مختلفة ، ولقد فرض هؤلاء الفنانون الوحدة على الفن الأندلسى قبل مجيء المرابطين والموحدين ، ولقد انتهى الأمر بالفن القرطبى الجديد المستورد ، والذى جاء إلى طليطلة (تلك المدينة التى تحافظ على ماضيها والبعيدة عن الأحداث التاريخية التى سادت فى الجزء السفلى لشبه جزيرة أيبيريا) بانصهاره مع عناصر فن عصر الخلافة الموروثة من القرن العاشر ، وبذلك نشهد فنا محليا طبع العناصر والتأثيرات الأندلسية جميعها – على المدى الطويل – بطابع قرطبى ، وهى تأثيرات جاءت إلى المدينة بعد قرن من الاستيلاء عليها .

وفى أثناء الحفائر الأخيرة التى أجريت فى مدينة الزهراء تم العثور على رفارف حجرية كاملة شبيهة بالطليطلية المصنوعة من الخشب ؛ سواء تلك التى تنسب إلى العصر الإسلامى أو المدجن (١٥١) ولا تختلف الأخشاب الطليطلية عن الأخشاب الكائنة فى القصور القرطبية التى اختفت بفعل الحرائق (لوحة رقم ٧٠) (شكل رقم ٤٩) وهناك أشكال هندسية فى تشبيكات النوافذ فى مسجد قرطبة ، وكذلك عناصر زخرفية أخرى ترجع إلى القرن العاشر نراها فى أخشاب الرفارف الطليطلية التى ترجع إلى القرن الرابع عشر (شكل ٥٠) .

وحتى ندرك كيف كانت قصور مملكة الطوائف في طليطلة يجب أن ندرس تيجان الأعمدة التى ترجع إلى القرن الحادى عشر؛ حيث يبرز من بينها ذلك التاج الذى يحمل اسم المأمون ، وندرس كذلك العضادات الرخامية والسكرجات Quiciarelas التى تم العثور عليها فى الموقع الذى كان يضم قصور المأمون (شكل ٥١ ، ٥٢) [١٥٢] ، وكذلك الأبواب المصنوعة من خشب صنف boj فى لاس أويلجاس ببرغش [١٥٣] والاحتمال كبير فى أنه قد تمت زخرفة كل هذه الأبواب فى طليطلة (شكل ٥٣) ولم يصل إلينا من المنازل المهمة فى طليطلة العصر الإسلامى إلا بعض الصحون التى تضمها اليوم مبانى حديثة مثل: منزل بلاثويلا دل سيكو P. del Seco، وبولاس بيخاس B. Viejas (لوحة ٩٤) وباخادا دى كارميليتاس[١٥٤] ومنزل نونيث دى أرثى رقم ٧ (لوحة L والأشكال ٥٤ ، ٥٥، ٥٦) وتزودنا تلك الصحون بالكثير من الزخارف الجصية الإسلامية ذات الطابع الفنى الذى نجده فى أبواب لاس أويلجاس.

وتدخل الزخارف الجصية فى منزل نونيث دى أرثى فى تناوب مع دهانات ترجع إلى عصور مختلفة ، كما أن الدهانات الموجودة على سنجات واجهة الصحن تشبه تلك السابقة: فعلى خلفية حمراء موزعة فيها بعض الدوائر البيضاء رُسِمَت سعفات بيضاء بها ثمار ، واستخدمت الخطوط السوداء فى تحديد معالم الوحدات ، وبعد ذلك بقليل نرى كتابة بالحروف الكوفية على الإفريز المحيط بالعقود ، ولقد تمكن أوكانا خيمنث O. Jimenez من قراءة العبارات العربية التالية: "المُلْكُ لله ، وهذا من فضل الله" . وتغطى الخَلْفِية أغصان حلزونية ووريقات غريبة على الفن الإسلامى المعروف ، وفى القرن الثالث عشر تم إضافة دهانات الإفريز العلوى الكائن فوق الواجهة ودهان حجرة مجاورة [١٥٥] حيث نلاحظ تروسا (شعارات) مسيحية فى ميداليات ذات نصوص أو كثمنات مَسْلُوكة فيها ، وأحد هذه التروس عبارة عن حصن ، كما نجد سعفات ذات لون أحمر أو أزرق ؛ كما تنتشر زينات مماثلة على الأخشاب المدهونة والتى نعثر عليها فى منازل طليطلية ترجع إلى القرن الرابع عشر (لوحة ٧١) ونراها أيضا فى سقف قصر كوريل دى لوس أخوس (القرن الخامس عشر) .

(ج) عصر المرابطين :

قامت الزخرفة المرابطية فى الأندلس بدور الجسر الموصل بين الفن خلال القرن الحادى عشر ، وبين الزخرفة فى عصر الموحدين والناصريين ، ولم نشهد التأثيرات المرابطية فى طليطلة إلا فى النصف الثانى للقرن الثانى عشر .

وإذا ما تحدثنا عن ميدان الفنون عند المرابطين نجد أنهم قد بدأوا مع تأسيس مملكتهم؛ حيث ينسب للمؤسس بناء مسجد تلمسان (١١٠٢) وندرومة Nedroma، بالجزائر عام ١٠٩٦ [١٥٦] غير أن مدة ازدهار ذلك الفن ترجع إلى على بن يوسف السلطان الثانى فى هذه الأسرة ، فخلال تلك المدة قام فنانون أندلسيون بإقامة الآثار الرئيسية فى كل من مرّاكش وفاس ، وقاموا بزخرفة مسجد تلمسان ، ونستطيع أن نجد الفن الأندلسى الذى يعود إلى القرن الحادى عشر، وقد انتقل إلى مناطق مختلفة فى الشمال الأفريقى حيث نلاحظه فى: أطلال قصر على بن يوسف فى مراكش ، وفى قبة ابن يوسف وفى زخرفة مسجد القرويين بفاس ؛ حيث تحوّل إلى الأسلوب القرطبى وأكمل ذلك ابن يوسف (١١٤٢ م) (لوحة رقم ٧٢ ، ٧٣) [١٥٧] . وتشير بعض قطع من الجص التى عثر عليها فى مالقة وفى المرية إلى التشابه الكامل فى الأشكال والتقنيات فى ميدان الزخرفة المنحوتة .

ويقول جومث مورينو بأن الفن المرابطى بدأ فى منطقة فى غرناطة [١٥٨] وهذا ما تشير إليه قطع من الجص تم العثور عليها فى مَاوْرُور باخو Mauror Bajo (لوحة ٧٤) وتظهر فى هذه القطع سعفات ذات أوراق وحلقات بمعدل حلقة لكل ورقتين ، وقد ارتبطت تلك الحلقات بالسعفة من خلال زائدة، كما نرى نوعا من تعميم الأكانتوس الرقيق فى الأفاريز ، وهذه التجديدات تضعنا بذلك على بداية المرحلة المرابطية ، والتى يجب أن ندرس فى دائرتها الزخارف الجصية الموجودة فى كاستيِّخو Castillejo فى مونتياجودو Monteagudo بمرسية [١٥٩] وكذا الجزء العلوى لحوض المغرب ، والذى تمت إضافته فى ذلك العصر ؛ وهو حوض يرجع – طبقا لجومث مورينو – إلى القرن الحادى عشر [١٦٠] (لوحة ٤٧)

وتتلخص الزخرفة الجصية المرابطية فى هذا التابلوه؛ حيث نجد الخلفية عميقة والأغصان غير غائرة ونحيفة بدرجة تلفت الأنظار ، والسعفات بها حلقات بمعدل حلقة لكل ورقتين وزوائد ناعمة تقوم بدور ربط الحلقات بالسعفة ؛ حيث نرى أن حافتها السفلى بها خط غائر ، وبذلك تظهر طبقتان من الزخرفة متراكبتين ، فالطبقة الخلفية تتكون من سعفات ذات أوراق بسيطة وتَتجه هذه الطبقة من الزخرفة إلى التماسك ، وترسم بذلك الأغصان الشّعرية ، أما الزخرفة الخاصة بالطبقة الأمامية فتتسم بالثراء والرشاقة وبها عناصر منتقاة وتسيطر عليها السعفات المتداخلة ، وسيرا على النموذج القائم فى الجعفرية، وفى كورتيخو دل القايدى نجد أن تلك السعفات بها عناصر نباتية متنوعة ، ويبرز من بينها الأكانتوس الخاص بمَاورُور .Mauror وفيما يتعلق بالزخارف الهندسية نجد أن الحال مثلما عليها فى الجعفرية ؛ أى أننا نلاحظ وجود العقود متعددة الخطوط والمعينات ، وتقوم المقرنصات الزخرفية بدور البطولة هنا – وهى إسهام زخرفى مشرقى مهم – ولقد استخدمت المقرنصات فى العقود والقباب ، أما نوعية القباب الخلافية ذات الضلوع فقد أصبحت أقل سمكا ، وتعتبر الزخارف الجصية الموجودة فى بينوارموسو Pinohermoso شاطبة Jativa واحدة من الموروثات الرابطية (١٦١) .

ولقد عرف ملوك المرابطين إثراء بلاطهم بفنانين أندلسيين قادرين على أن ينقلوا إلينا شيئا من عظمتهم التى ورثوها عن عصر الخلافة القرطبية ؛ وهذه المدة هى لحظة حاسمة فى تاريخ الفن الأندلسى (إذ سرعان ما سنرى التقشف الذى عليه الموحدون) فلقد استمرت الزخرفة المرابطية الثرية على يد الفنانين الناصريين ، ولقد ارتبطت بها الزخرفة الجصية الطليطلية المدجنة فى جوانب كبيرة منها ، ولا يمكن تصوّر عظمة الزخرفة التى نراها فى معبد الترانزيتو دون المرور بالتجربة والخبرة المرابطية .

(د) عصر الموحدين :

كان عبد المؤمن أمينا بشأن الروح التى بثها المهدى بن تومرت فى مسجد تنمل ؛ وبذلك فرض على المساجد التى أنشئت فى عهده عناصر زخرفية مناقضة تماما لتلك

التى كانت تتسم بالغنى والثراء فى عصر ملوك الطوائف وعصر المرابطين ، وقد فعل هذا لوازع دينى عنده ، ووضع الفنانون الأندلسيون أنفسهم تحت إمرة خلفاء الموحِّدين ، وأبدعوا أسلوبا أطلق عليه تيِّراس مصطلح (الزخرفة الكثيفة) فلم يتم إبداع أشكال جديدة فى واقع الأمر ، كما تمثلت عملية التغيير فى إضفاء قيمة جديدة على الموروث الزخرفى المرابطى ؛ فبدلا من الوفرة والثراء فضَّل الموحّدون الانسجام فى النسب ، والتقشف ، ودقة الخطوط الفنية (١٦٢) .

ولم يصل إلينا فن الموحدين فى شبه الجزيرة الأيبيرية إلا من خلال أعمال قليلة هى: الخيرالدا Giralda وباطن وواجهة بوابة الغفران فى كاتدرائية إشبيلية وقبة المقرنصات وعقود ذلك الصحن وقبة منطقة التقاطع فى صحن الأعلام (P. de Banderas لوحة ٧٥). ولم يتبق من القصر الإشبيلى القديم إلا الممرات الخاصة بصحن "الجص" وبعض تيجان الأعمدة (لوحة ٧٦ ، ٧٧) أما خارج إشبيلية فيمكن أن نبرز المصلى الخاص بمسجد المريّة (١٦٣) . وبعض هذه الأعمال ترتبط بالفن المرابطى وخاصة تلك التى بها المزيد من الثراء (١٦٤) ، ومن خلال ذلك المنظور تمت زخرفة الملاحق التابعة لدير لاس أويلجاس فى برغش وأوليات المنشآت الناصرية كما سبق أن رأينا ، وقد تمت هذه الأعمال الزخرفية فى أوج حكم الموحدين .

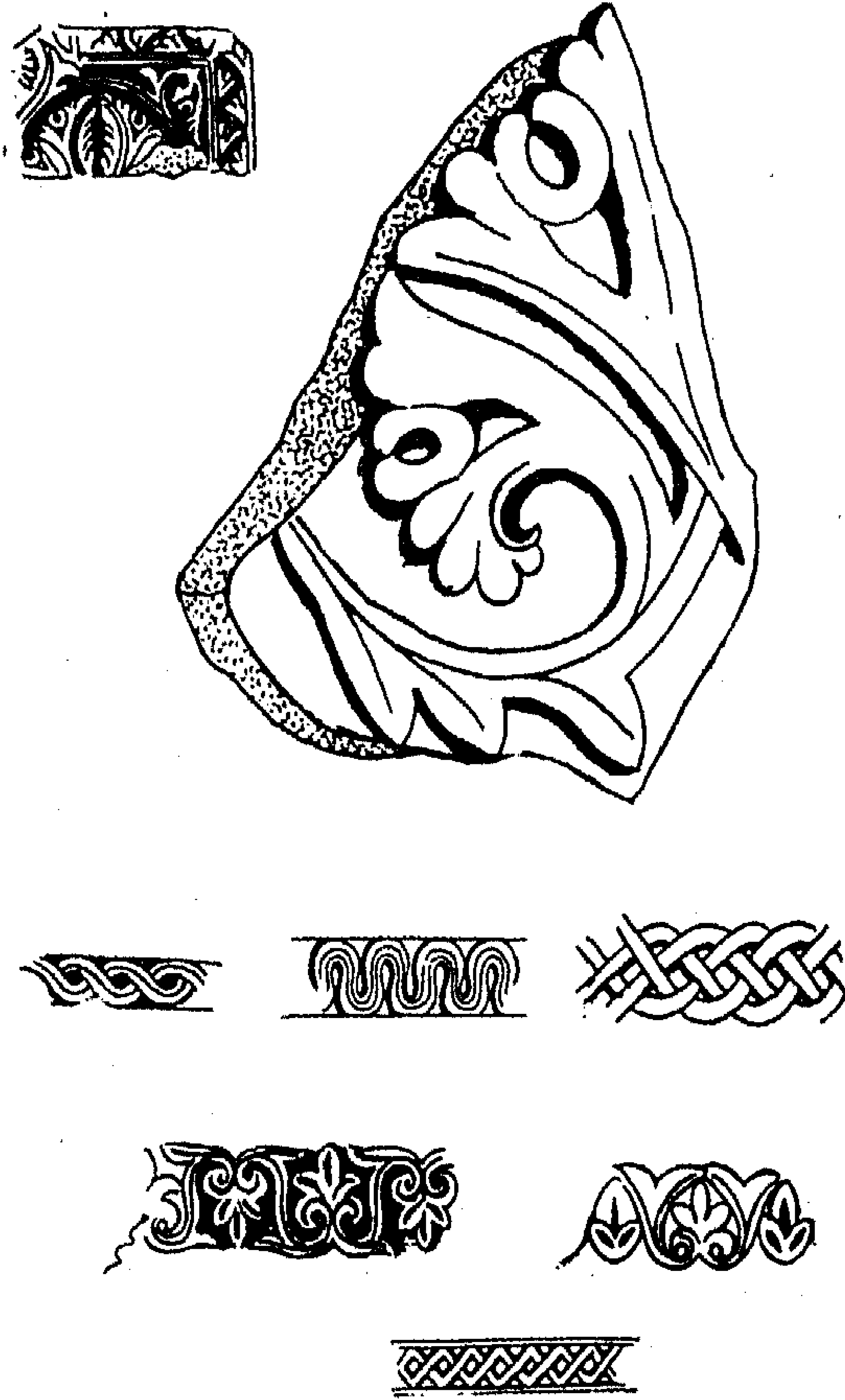
وتشترك الزخارف الجصية الموحّدية التى ظهرت فى ميدان الشهداء بقرطبة (لوحة ٧٨ ، ٧٩، شكل ٥٧) مع الزخرفة الموجودة فى مسجد القرويين فى الثراء الفنى، رغم أنها تفتقر إلى روعة الإخراج فى عصر المرابطين ، كما ترتبط أيضا بالزخارف الجصية التى عثر عليها فى مسجد الرباط الذى بنى فى عصر الموحدين (١٦٥) بعد إقامة الخيرالدا بسنوات قليلة .

وطبقًا لما قاله تيراس (١٦٦) فإن أوجه الشبه القائمة بين الزخرفة فى عصر المرابطين والموحدين فى أفريقيا [يقصد المغرب] يرجع إلى أن كلا الإسهامين قد خرجا من أيدى الفنانين الأندلسيين أنفسهم ، لكن الفارق بينهما - ولو أن ذلك قد استمر لمدة قصيرة - تمثل فى التقشف الذى كان عليه الموحدون ، وقد أثر هذا على المبانى الدينية التابعة للموحدين فى الشمال الأفريقى الذى كان مركز الحركة الفنية

الجـديدة ، وعاشت إسبانيا مـدة القيـود الزخـرفيـة المفروضـة على المبـانى الأفـريـقية [المغربية] غير أنه سـرعان مـا عـادت الزخـرفة المرابطيـة الثرية ؛ وهـى النوع الذى يتوافق مع الحساسية الإسبانية .

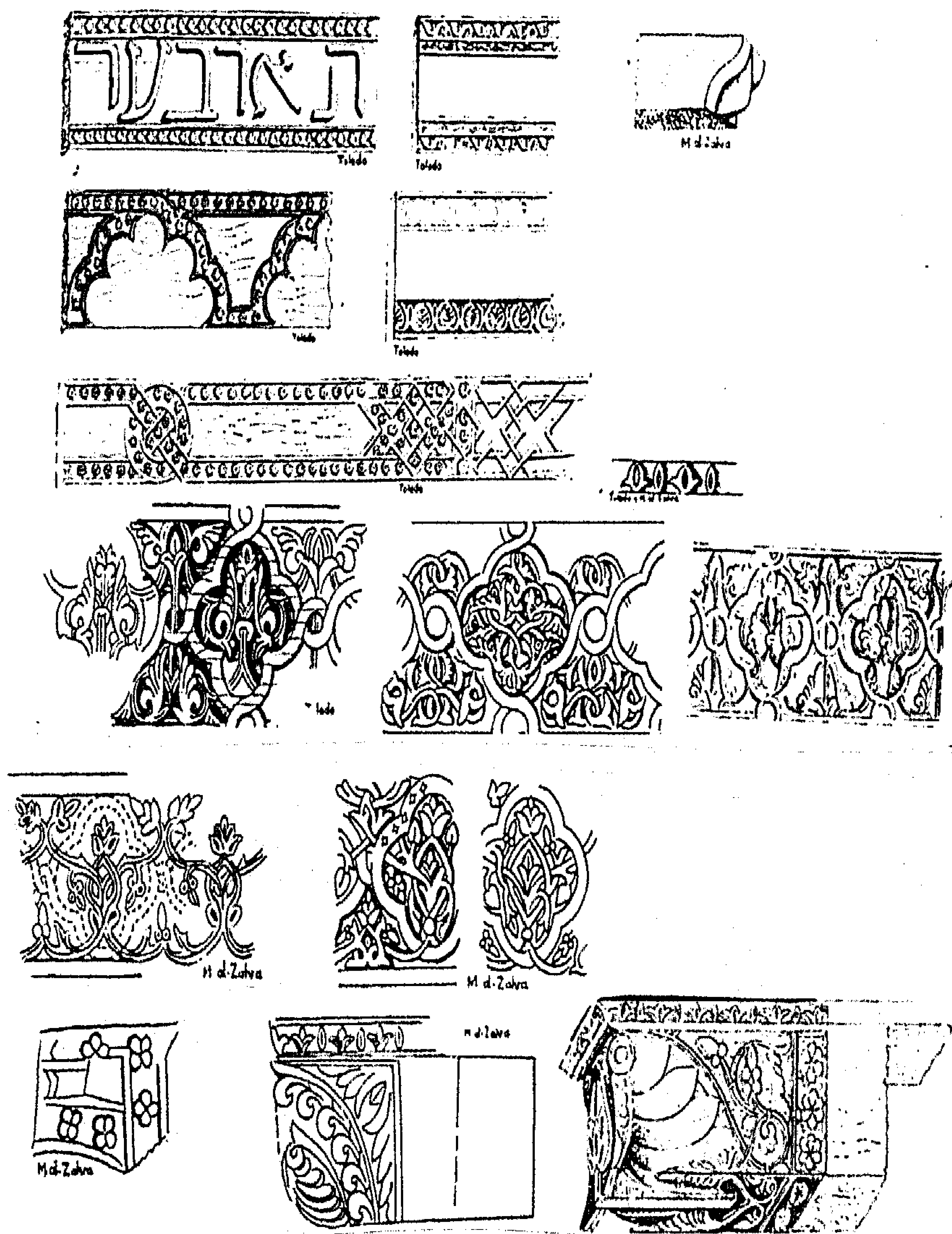
ويلاحظ فى الزخرفة الموحدية القرطبية الجمع بين السّعفات والزخارف الهندسية ذات المذاق الأفريقى [يقصد المغربى] وبين السّعفات ذات الأوراق المدببة والأغصان الرفيعة الموروثة عن المرابطين ، لكن الأشكال المتقشفة فى الفن الموحدى تتقدم على الزخرفة المرابطية التى عولجت من منظور متكامل ؛ وهذه الزخرفة تفسر لنا الزخرفة الناصرية خلال القرن الثالث عشر وترتبط بدورها مع المدجنة فى إشبيلية. وتتلاقى كل هذه الزخارف فى أن السعفات المورقة قد غيّرت الدوائر المرابطية بمثلثات ملساء فيها نقطة فى الوسط ، وكذا فى التقنية الغائرة ؛ مثل حواف الزخارف النباتية .

وقد تم تطبيق الأسلوب المتكامل فى بطون العقود المشيدة فى عصر الموحدين ، ثم قُلِّد بعد ذلك فى الزخارف الجصية الناصرية والمدجنة الإشبيلية ؛ إذ نراها فى باطن بوابة الغفران وباطن بوابة القصـر الناصـرى "بنى سـراج" وبطن بوابة قصـر إشبيلية المدجن . وسوف يظل هذا الأسلوب الموحدى فى المبانى المدجنة فى إشبيلية حتى عهد السيد بدرو بينما نجد أن الزخارف الجصية الناصرية تتخلى عنه (فى عهد يوسف الأول) فى المنشآت الغرناطية التى ترجع إلى القرن الرابع عشر . وعلى أية حال فإن الزخارف الجصية الجديدة فى عصر الموحدين ، الموجودة فى قرطبة ، تبرهن على أن الزخـرفـة المرابطية التى تتسم بالثـراء ظلت قـائمـة (لكن بدرجـة أقل) فى العمـارة المدنية الموحدية ، ولم يتم تطبيق قيود التقشف الزخرفى إلا على المسـاجد الأفريقية [يقصد المغربية] ومن خلال ذلك المنظور الأخير تمت زخرفة كل من مسجد المريّة ، والخيرالدا وصحن الجص Yeso .



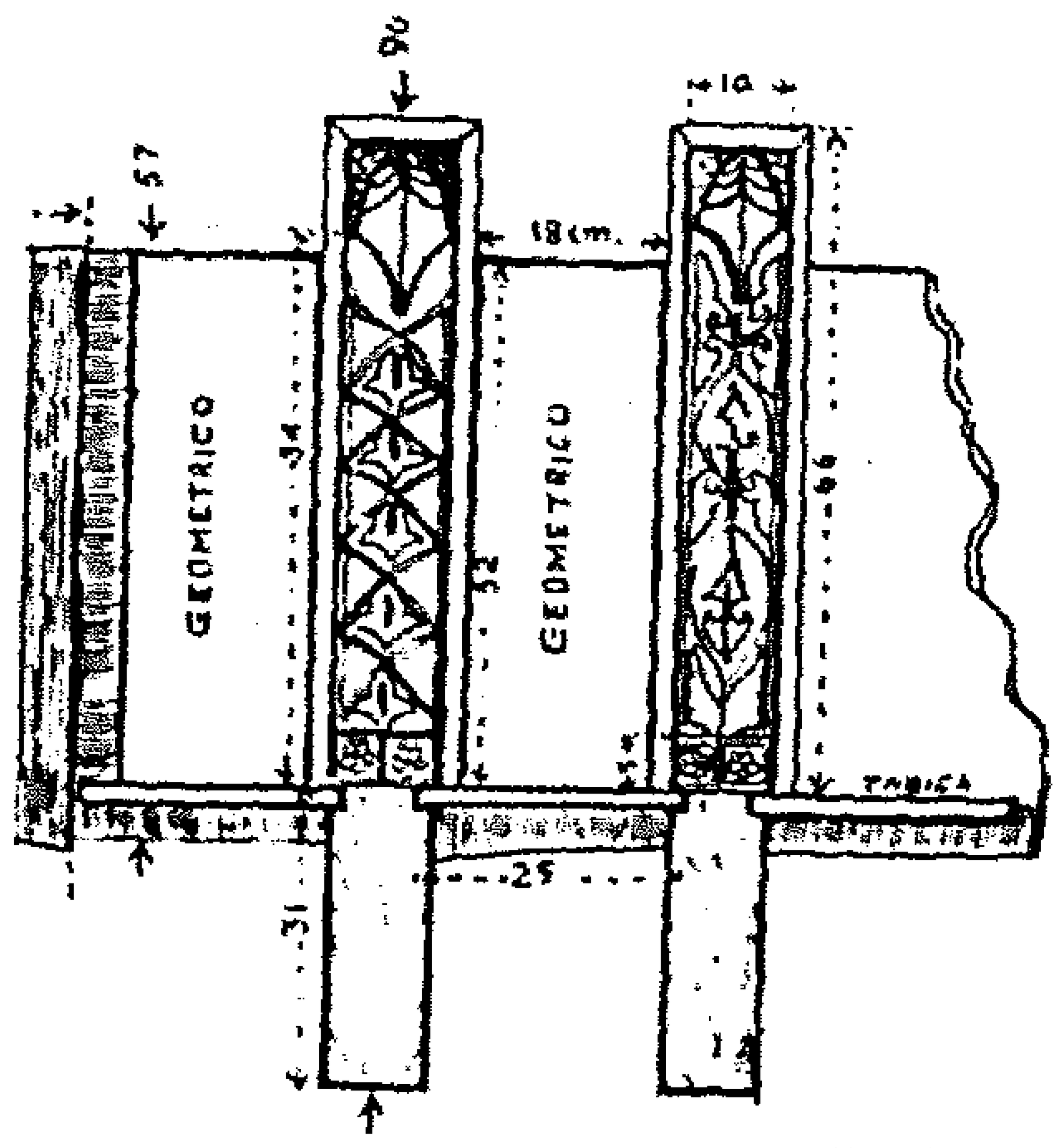
شكل ٤٨

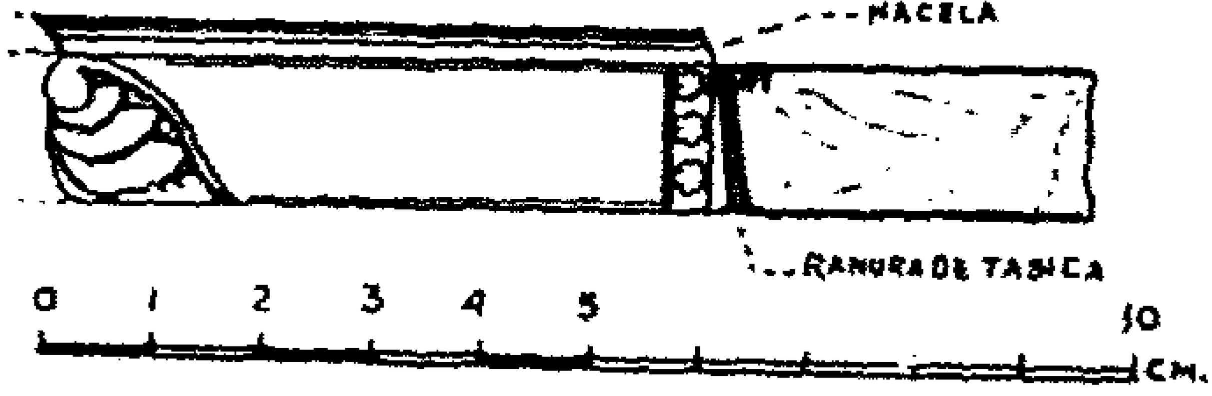
الزخرفة القرطبية والطليطلية (القرنين العاشر والحادى عشر)



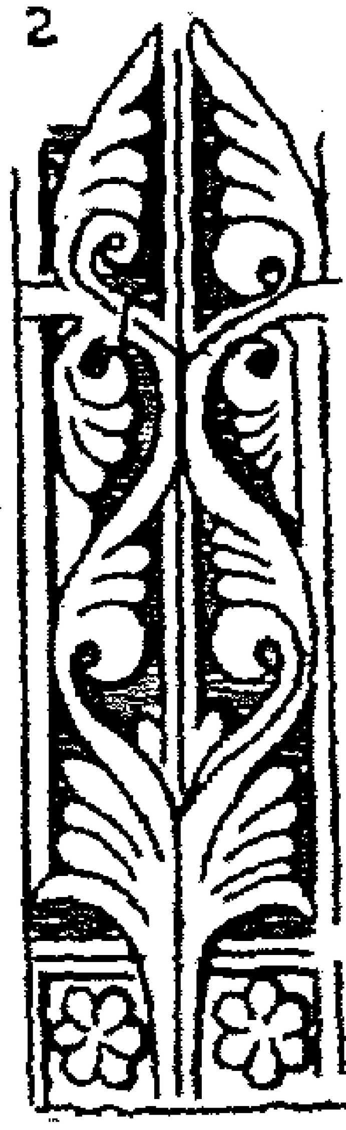
شكل ٤٩

دراسة مقارنة بين الأفاريز وأطراف الدعامات القرطبية (القرن العاشر) وبين الأعمال المدينة الطليطلية (القرون من الحادى عشر حتى الرابع عشر)



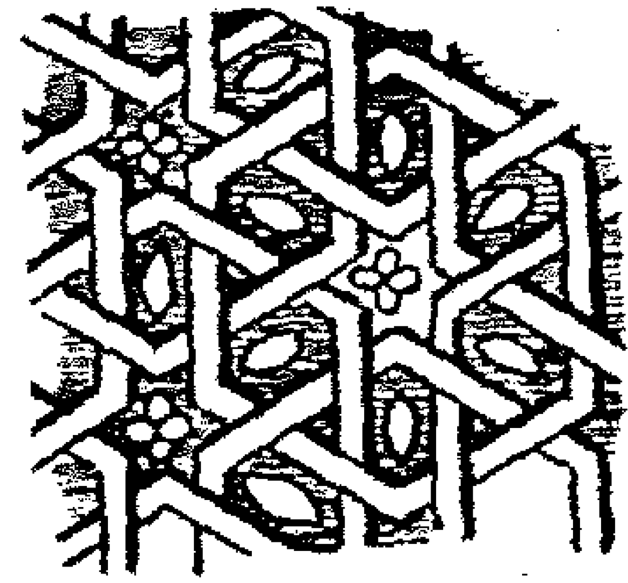
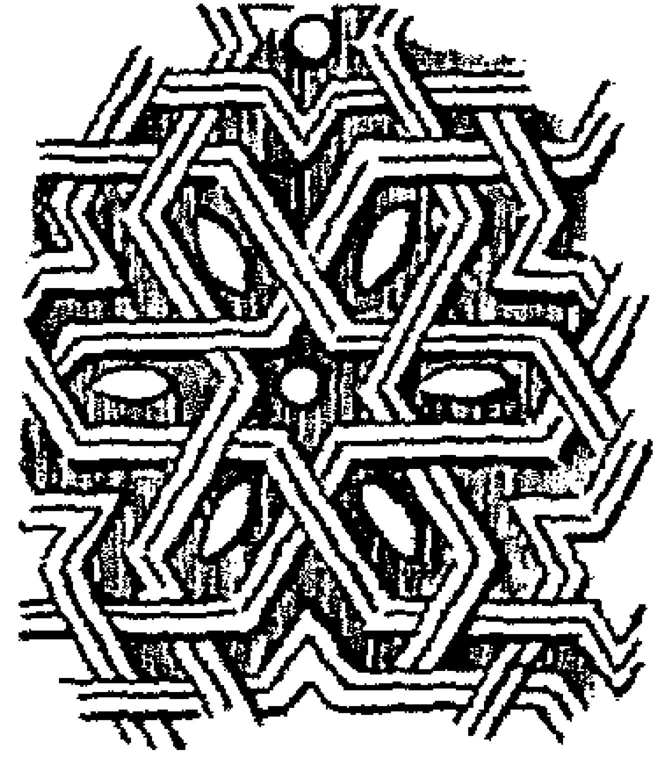










شكل ٥٠

رفرف مدجن طليطلي (متحف الآثار بالحمراء)



شكل ٥١

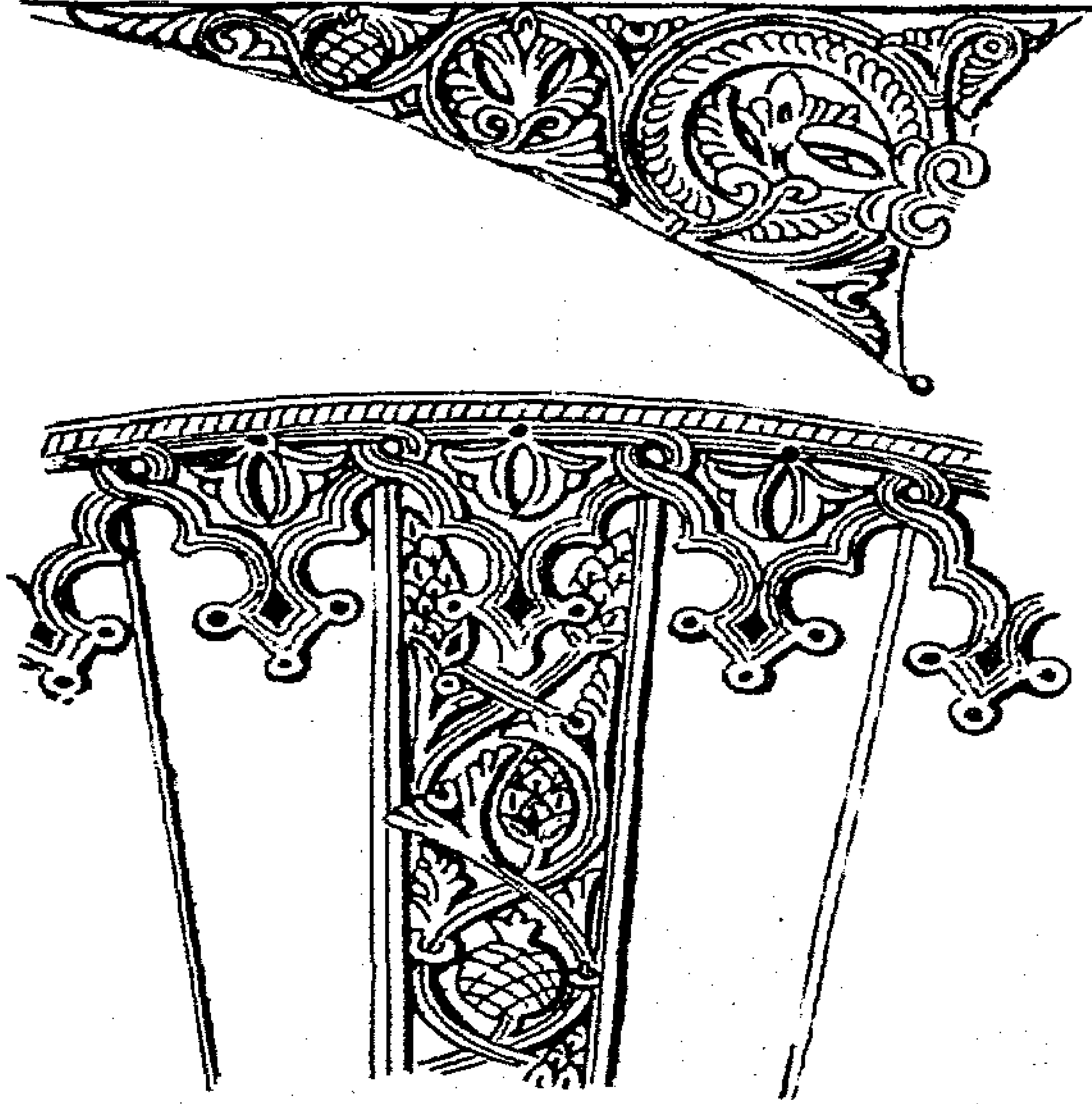
عضادة من عصر ملوك الطوائف (طليطلة)



شكل ٥٢

عضادة طلطلية من عصر ملوك الطوائف

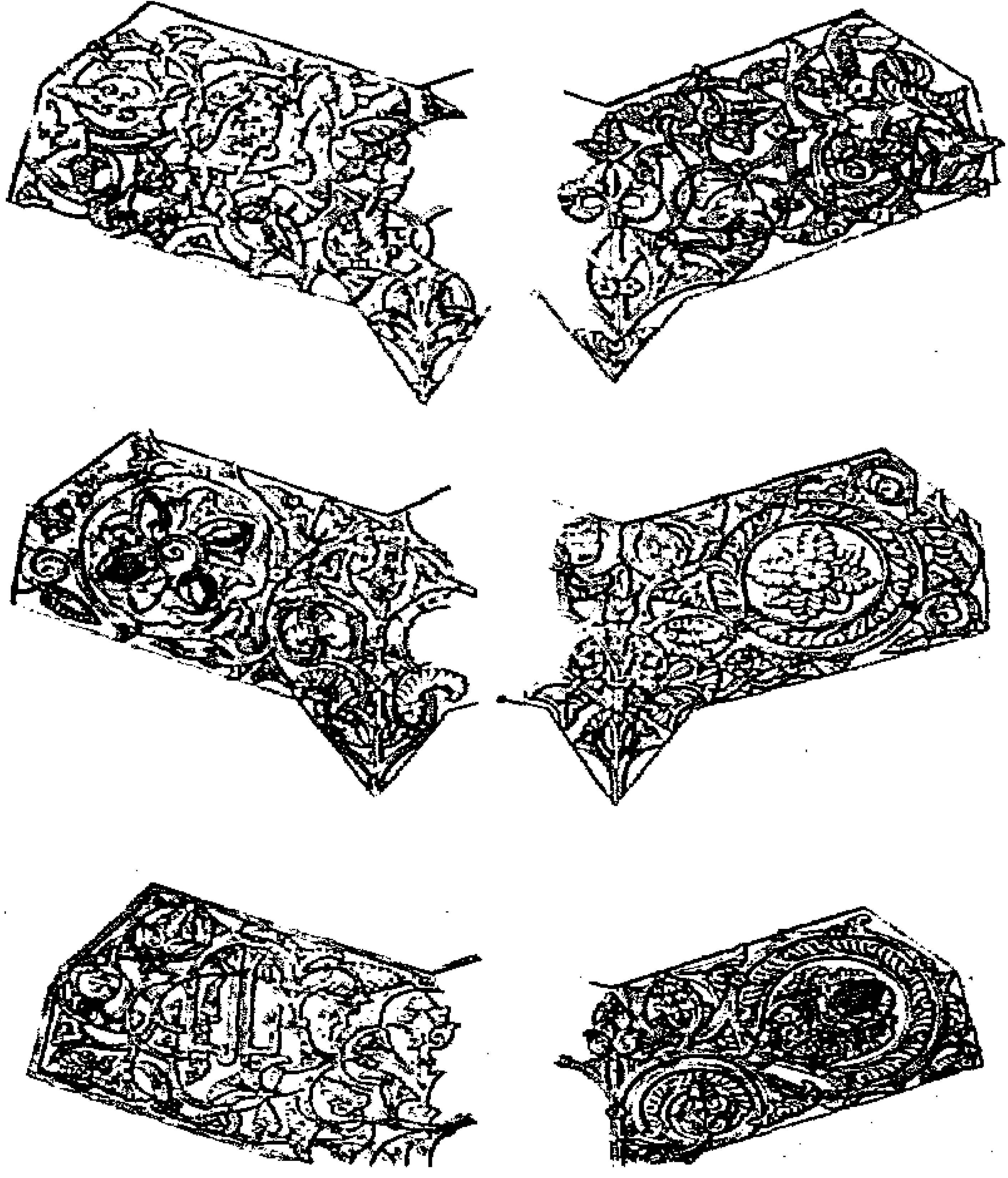
(مأخوذة من : «الزخرفة المدجنة الطليطلية» لجومث مورينو .



شكل ٥٤

زخرفة جصية فى الميدان الصغير « دل سيكو »

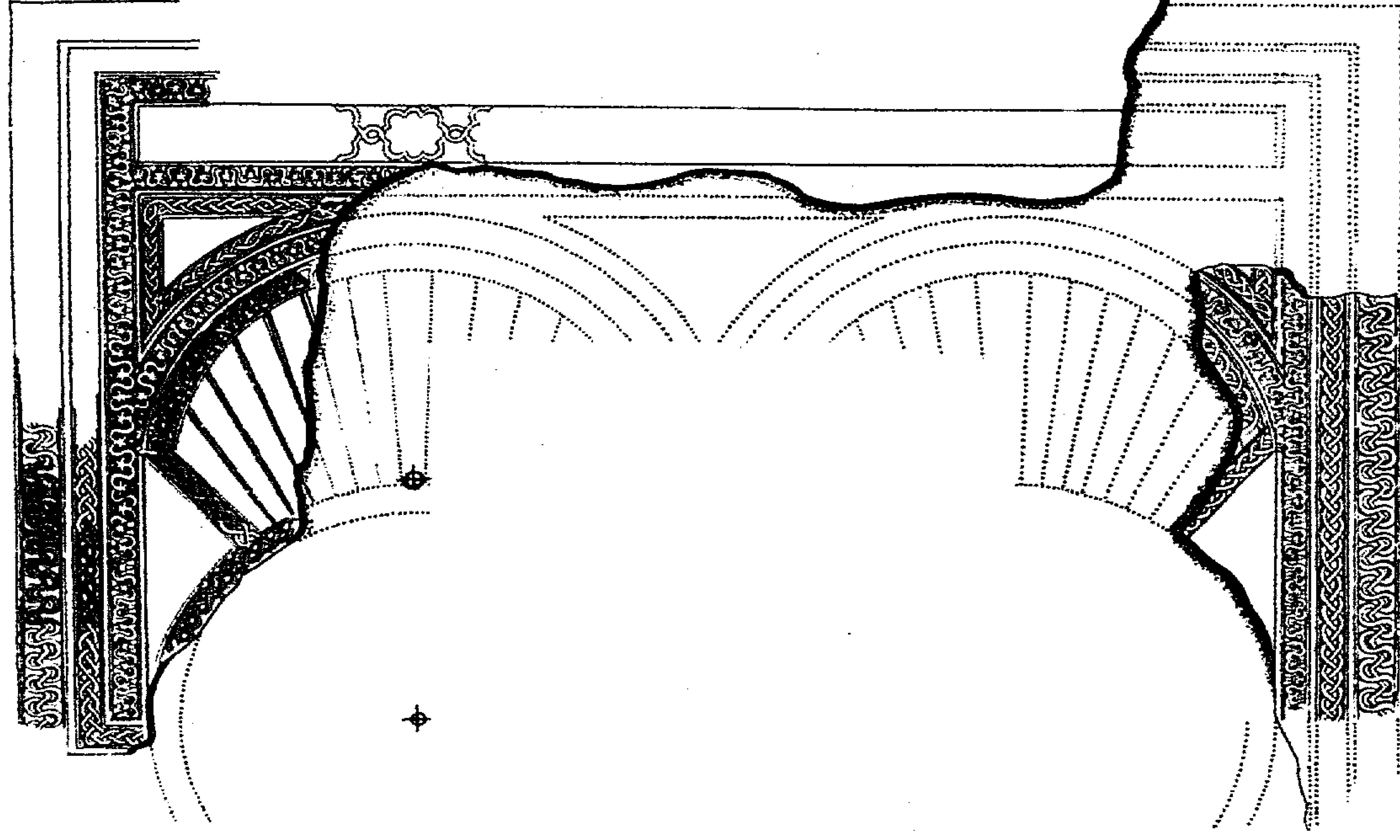
طليطلة (بقايا زخرفة مدجنة طليطلة) (جومث مورينو)



شكل ٥٣

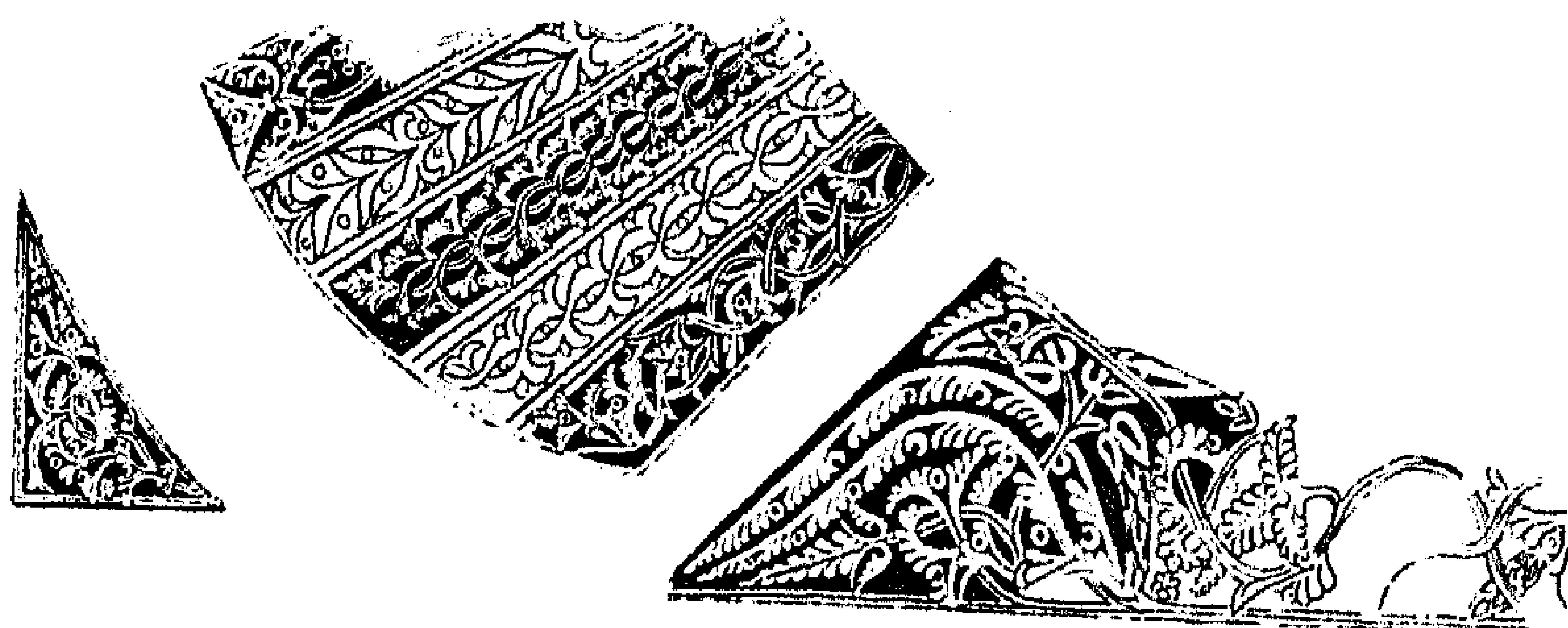
توريقات فى أبواب دير لاس أو يلجاس دى برغش

(جومث مورينو : الزخرفة المدجنة الطليطلية)



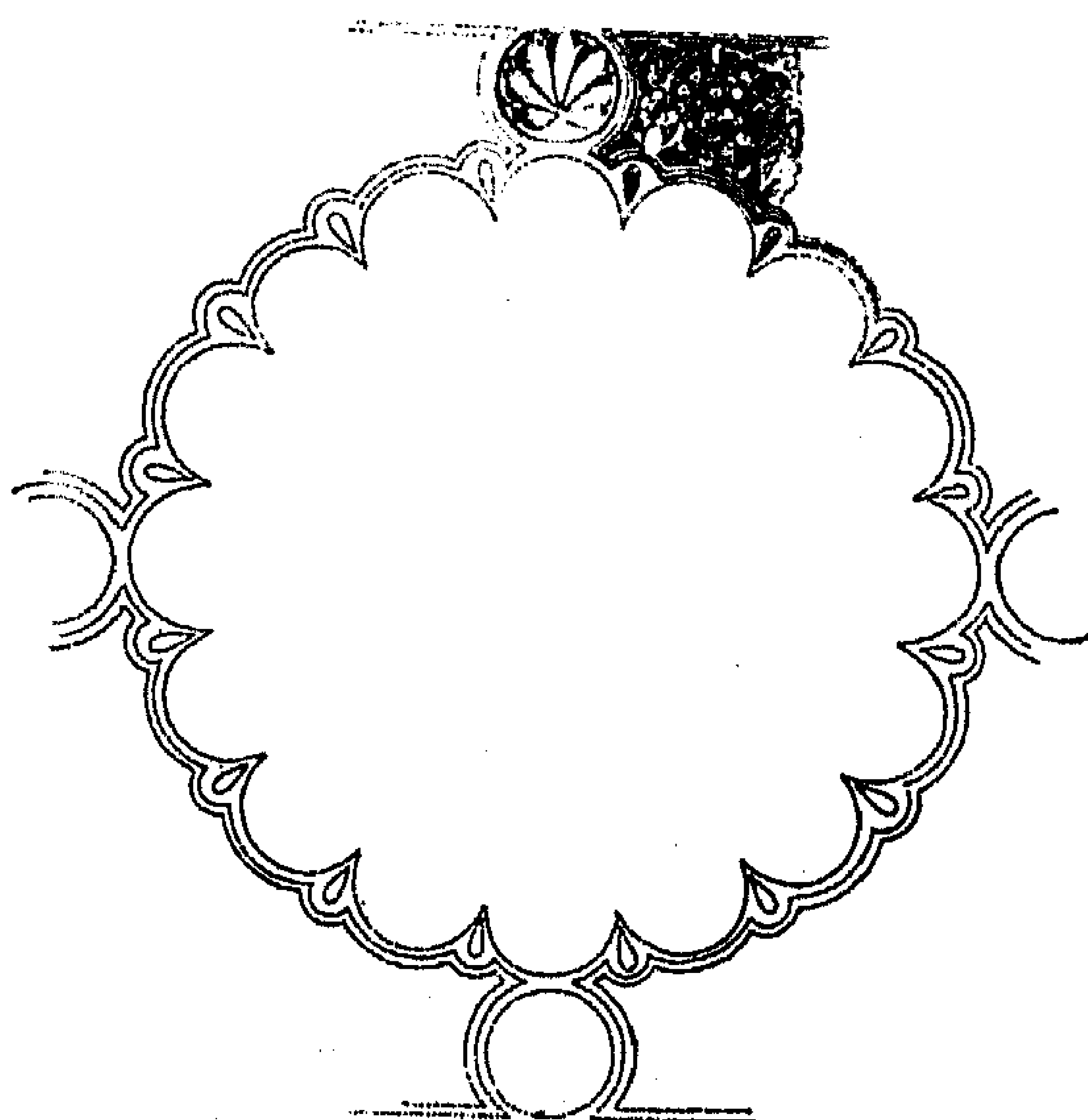
شكل ٥٥

بقايا عقود عربية (القرن الحادى عشر) منزل نونيث دى أرنى – طليطلة



شكل ٥٦

تفاصيل لعقود فى الشكل رقم ٥٥ السابق



شكل ٥٧

زخرفة جصية موحدية - عملية إحلال - قرطبة

الفصل السادس

الزخرفة الأثرية المدجنة ذات الأصول الإسلامية

(أ) تأثيرات المرابطين والموحدية الأولى :

كان لاستيلاء ألفونسو السادس على طليطلة نتائج مزدوجة ؛ فمن ناحية نجد أن السكان المسيحيين من أبناء الغزاة يتسامحون مع المهزومين ، فقد تم احترام أملاكهم ومساجدهم ، ولقد كان المسيحيون يؤدون شعائرهم الدينية فى المساجد خلال السنوات الأولى التى أعقبت غزو المدينة ، كما أقاموا فى المنازل الإسلامية المنيفة . كذلك انضم إلى هذا الخليط السكانى كل من المستعربين واليهود الذين تركوا إقليم الأندلس أمام غزوات المرابطين والموحدين ، وكان لابد للفن الطليطلى أن يعكس هذا التشابك بين السلالات والأديان .

وإذا ما تأملنا المبانى المدجنة الأولى فى طليطلة ، وهى مصلى بيت لحم ومسجد تورنرياس [مسجد المدجنين] فإنها لا تضيف جديدا إلى ميدان زخرفة المبانى الإسلامية السابقة عليها ، غير أن السكان الجدد ذوى الأصول الأندلسية ، والذين أقاموا فى طليطة اعتبارا من القرن الثانى عشر أخذوا يفرضون فى المدينة الموضات الفنية التى كانت سائدة آنذاك فى الأندلس ، ومع نهاية القرن الثانى عشر أخذت الزخرفة الجصية الطليطلية تتطور فى اتجاه الفن المرابطى والموحدى .

كان ألفونسو الثامن قد أسس عام ١١٧٨ م دير لاس أويلجاس ببرغش (١٦٧) وقد بنى هذا الدير على الطراز القوطى إلا أن بعض ملحقاته قد زُخرف بزخارف

جصية أندلسية ؛ حيث نلاحظ فيها الجمع بين الزخرفة المرابطية والموحدية وتشكّل بذلك أسلوب "من نوع خاص" Sui generis ذو طابع مدجن. وفي الوقت الذي نجد فيه مصلى أسونثيون قد زخرف باستخدام الأسلوب الموحِّدى (لوحة ٨٠ وشكل ٥٨) فإن قباب مقر الإقامة في دير سان فرناندو تتزين بزخارف جصية ثرية استخدمت فيها التقنية والمذاق المربطيين (شكل ٥٩) ولقد انتصر تقشف الموحدين في الأولى بينما نجد التراث الإسباني يفرض نفسه في الحالة الثانية ، ولقد قال تورس بالباس بأن هذا الفن هو نقل للفن الإشبيلي (١٦٨) وبذلك أسكت الدور الذى كان يمكن أن يكون فيه للفن الطليطلي ؛ حيث توجد زخارف جصية سابقة على بناء الدير ، وهي زخارف ذات طبيعة مرابطية خالصة (لوحة ١٨) وهذان المبنيان يفسّران لنا كيف أن الموضات الأندلسية وصلت إلى المباني المدجنة ، بينما نجد أن الزخارف الجصية المحلية القديمة ذات الطابع القرطبي أصبحت مجرد إرث من الماضي في المنشآت الإسلامية التي أعاد المسيحيون استخدامها .

وتسمح لنا أشكال حيوانية طريفة وحروف عربية في الزخرفة الجصية في لاس أويلجاس (وكلها موضوعات مكررة في طليطلة القرن الثالث عشر) بإقامة نقاط اتصال مهمة بين هذه المدينة – طليطلة – والزخارف الجصية في برغش ، فنحن نجد في هذه الأخيرة الملامح العامة للفن الطليطلي المدجن ، وعندما قام الفنان الطليطلي بدمج الأسلوبين المرابطي والموحّدى ، فقد أسهم في ذلك ببقايا الفنون المحلية والموضوعات القديمة التي ستكون ثابتة بعد ذلك في الأعمال الطليطلية بما في ذلك تلك التي تنسب إلى العصور المتأخرة .

ولقد زُخْرِفَ المعبد اليهودي سانتا ماريّا لابلانكا بزخارف جصية أكثر تطوراً من تلك التي نجدها في لاس أويلجاس . ويلاحظ جومث مورينو أن المعبد يكرر النموذج نفسه في برغش ؛ حيث إن زخارفه الجصية لا ترتبط بالعمارة ذات الطابع المحلي (١٦٩)، غير أن التفاصيل تشير إلى أن الجديد في هذا المعبد هو التوازن القائم بين الحوائط الملساء والزخارف الجصية ، وهذا النوع من التوازي والتقشف تم التفكير فيهما من أجل معبد مصمم على طريقة المساجد القديمة في المدينة (شكل ٢٢) وليس لهذا التغيّر الجمالي إلا الارتباط بالمساجد الموحّدية التي أنشئت في إشبيلية .

وبالنسبة للاسطوانات التى نراها فى طبلات العقود وأفاريز البلاطة الرئيسية، يمكننا أن نعثر فيها على تكوينات عبارة عن تشبيكات مكونة من ثمانية أطراف وتملؤها أشكال نجمية من ثمانية أطراف . ومما لاشك فيه أن هذه إبداعات الفن فى عصر الموحدين اعتمادا على أنماط بسيطة ولدت فى مدينة الزهراء (شكل ٦٠ ، ٦١)، وكلها أنماط أُدْخِلت عليها تعديلات بسيطة وتم تكرارها فى الزخرفة الأندلسية والأفريقية [المغربية] خلال القرن الرابع عشر - وهى عبارة عن أشكال مرسومة فى بوابة الحمراء ومسجد العُباد Eubbad (١٣٣٩ م) الذى أسسه أبو الحسن فى تلمسان (١٧٠) وتتسم التكوينات الأكثر بساطة بأن بها تشبيكات من تسعة أطراف فى توليفة مع الدوائر ؛ وتظهر هذه الأخيرة فى الجامع الأزهر بالقاهرة (٩٧٠ م) وفى مسجد ديفريجى بالقرب من قونية فى آسيا الصغرى [الأناضول] (١٢٢٨) وإذا ما قبلنا بهذه الأنماط القديمة كأساس نجد أن بعض الإسطوانات تضم زخارف هندسية مستقيمة الخطوط ومُنْحَنِيَتُها ، والخروج من ذلك بتكوين أصيل للغاية يضم أشكالا نجمية من أربعة أطراف ، وعلى أساس استخدام الإسطوانات الجافة Secantes نجد تكوينات أخرى أكثر تعقيدا ، مستخدمة فى صحن الجص الموحّدى فى قصر إشبيلية ، وفى الزخارف الجصية فى المصلى الملكى بقرطبة (القرن الثالث عشر) ، كما نرى أنماطا بسيطة من الإسطوانات الجافة فى الزخارف الجصية بمسجد ابن طولون (القرن التاسع) رغم أنها قد تكون منبثقة (سواء هذه أو الإسبانية) من الميراث الأموى (لوحة ٨٢ وشكل ٦٣) وهنا إفريز من الأشكال النجمية ذات الثمانية أطراف يمتد تحت العقود الزخرفية فى البلاطة الرئيسية وكذلك أشرطة طويلة Tableros خالية من أية زخارف ، وكل ذلك قد رأيناه قبل ذلك فى الزخارف الجصية فى عصر الموحدين فى قرطبة، وفى زخارف أخرى هى جزء من عقد قوطى فى لاس أويلجاس ببرغش (لوحة ٨٨) .

غير أن الزخرفة الأندلسية الجديدة لم يتم قبولها بالإجماع بين الفنانين الطليطليين خلال تلك السنوات ؛ فزخرفة الجص الخاصة بالمعبد اليهودى تتناقض مع أطراف الكوابيل Canes المشغولة لسقفه، وكذا الحوامل ménsulas، المصنوعة من الخشب أيضًا ، والكائنة فى حائط الواجهة . وتحمل هذه وتلك زخارف قديمة وأنماطا

تقليدية من الزخارف النباتية ذات الأصول التقليدية الطليطلية الصِّرفة (شكل ٦٣) وقد دُهنت الحوائط فى كنيسة سان رومان بالتوريقات ذات الأصول القرطبية ماعدا الكتابات الموحدية التى توجد على النوافذ ، وهى صورة طبق الأصل لتلك التى نجدها فى لاس أويلجاس .

ولقد انصهر كل من الموروث المحلى والفن المرابطى والفن الموحدى فى بوتقة واحدة وشكّل ذلك عصب الزخرفة الطليطلية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وبعد الخبرة المكتسبة فى لاس أويلجاس انضمت إلى الزخارف الجصية الطليطلية معينات ومقربصات وخلفيات متكاملة من الأوراق وكتابات مائلة الخطوط وميداليات ومعينات داخل دوائر ، ولقد أسهمت الغزوات المسيحية لكل من قرطبة (١٢٣٦ م) وإشبيلية (١٢٤٨ م) بشكل كبير فى تشكيل وتدعيم هذه الزخارف الجصية فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا ، وفى صحن شجر البرتقال فى الكاتدرائية الإشبيلية وكلها أعمال قام بها طليطليون خلال القرن الثالث عشر، وذلك لتكريم أحد تجار بايونة Bayona [١٧٢] (لوحة ٨٢) كما نراها فى المقابر الطليطلية المسماة : " فرنانديث بيريث" F.Perez (١٢٤٢ م) وفرناندو جوديل F.Gudiel (١٢٧٨) [١٧٣]، ونجد هذا القبر الأخير فى كاتدرائية طليطلة (١٧٢) وهناك زخارف جصية أخرى شبيهة فى لاس أويلجاس ويرجع تاريخها إلى عام ١٢٧٥م [١٧٤]وقد رأينا خلال السنوات الأولى للقرن الرابع عشر أن المدجنين الطليطليين يزخرفون المعبد اليهودى فى قرطبة (١٢١٤ م) (لوحة ٤٨ ، ٨٥ وشكل ٢٣) وحجرات القصر الأسقفى فى طليطلة [١٧٥] .

ونتساءل: إلى أية درجة أثّرت الزخارف الجصية الغرناطية من العصر الناصرى على الزخرفة الطليطلية خلال القرن الثالث عشر؟ يشير جومث مورينو إلى أن الزخارف الجصية الموجودة فى المقابر الطليطلية المذكورة ترجع إلى أصول غرناطية ، ففى السعفات المكسوّة بالأوراق المدببة والقائمة فى طبلات العقود فى معبد سانتا ماريا لابلانكا تظهر هذه التأثيرات لأول مرة - فى رأى الآثارى جومث مورينو - فى المدينة [١٧٦] ، وحقيقة الأمر نجد أن هذه التأثيرات أضعف من تلك التى جاءت من إشبيلية، وهى المدينة الأكثر اتصالا بأهل طليطلة منذ غزوها، كما كانت تُنفّذ فيها عناصر زخرفية شبيهة بالغرناطية خلال القرن الثالث عشر ، وكأن كلا التأثيرين

يصدران من قاسم مشترك وهو الفن الموحِّدى [١٧٧] ويقول أمريكو كاسترو A. Castro: "لم تستطع الجيوش المنتصرة ، عند دخولها إشبيلية ، أن تسيطر على حالة الدهشة التى انتابتها عند تأمل عظمة المدينة ، فلم يكن لدى المسيحيين قبل ذلك شيئا مماثلا فى ميدان الفنون" [١٧٨] . وعلينا أن نفكر أنه أثناء العام الذى تم غزو إشبيلية فيه كانت تبنى كبريات الكاتدرائيات القوطية الإسبانية، وكان قصر الحمراء يمر المرحلة نفسها .

هنا فروق بين الزخارف الجصية الطليطلية والغرناطية خلال القرن الثالث عشر: فالزخرفة الطليطلية المتكاملة أخذت تفقد الأغصان بينما نجد الناصرية لازالت تحتفظ بتلك الأغصان الرفيعة التى ترجع إلى عصر المرابطين ، كما أن الأوراق التى توجد فى السعفات الطليطلية تنبثق من المرابطية بينما نجد أن الغرناطية تُحل المثلثات الملساء الموجودة فى السعفة الموحِّدية فى حمام قرطبة مَحَل الحلقات المرابطية ، وأخذ الفنانون الغرناطيون ينسون الخلفيات المتكاملة المكونة من الأوراق المدببة ، وفى الوقت ذاته نجد أن هذه العناصر تظهر أصغر من الوضع المعتاد وأكثر دقة فى التنفيذ ، كما تم نسيان الأشكال القديمة التى ترجع إلى عصر الخلافة ، وإلى القرن الحادى عشر نسيانا مطلقا ، وتتسم الزخارف الجصية الطليطلية الأكثر سمكا بتناغم الإيقاع ووجود الزخارف النباتية والأشكال الحيوانية الموروثة من الفن الإسلامى خلال القرنين العاشر والحادى عشر ، ومن خلال لاس أويلجاس فى برغش اعتاد المدجنون الطليطليون على مساحة كبيرة من الحرية عند تنفيذ التصميمات الواردة من الأندلس ، ولم نر فى طليطلة (حتى الثلث الأخير من القرن الرابع عشر) واجهات ذات خطوط محددة مثل التى نجدها فى غرناطة، ولايوجد فى تلك المدينة مثال واحد يدلل على وجود فنانين غرناطيين فيها أو فى باقى المقاطعة .

(ب) الفن الموحِّدى المتأخر :

أخذت الزخارف النباتية المسيحية تظهر فى الزخارف الجصية الطليطلية فى منتصف القرن الرابع عشر ، ويؤدى هذا إلى أن الخليط الأسلوبى الأولى الذى نراه

فى لاس أويلجاس وفى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا أخذت تتضح الآن ملامحه الذاتية الطليطلية الأصيلة من خلال الخطوط والعناصر الزخرفية النباتية الخاصة به ، كما أن تحديد أماكن هذا الفن فى القصور التى أقامها ألفونسو الحادى عشر وابنه السيد بدرو (حيث بلغت الزخرفة الجصية الطليطلية درجة من الكمال غير معهودة قبل ذلك) تجعل الأسلوب الجديد جديرا بأن يطلق عليه الفن الملكى ، ولقد أسهم فى تشكيل ملامح هذا الفنِّ الفنُّ الموحِّدى الإشبيلى إسهاما فعالا ؛ ذلك أن انفتاح هذه المدينة على المسيحيين أفاد الفن الطليطلى خلال القرن الرابع عشر . ويعمق هذا التأثير الإشبيلى بشكل خاص فى كل من قصور تورديسيَّاس ومعبد الترانزيتو والقصر الذى بناه السيد بدرو فى قصر إشبيلية .

(ج) قصور تورديسيَّاس :

يعتبر دير تورديسيَّاس واحدًا من المبانى الأكثر إيحاءً خلال العصور الوسطى فى شبه جزيرة أيبيريا . يقع المبنى على شاطئ نهر دويرة ، وهو اليوم خليط من الأساليب طوال المدة من القرن الرابع عشر وحتى الثامن عشر .

وعندما انتصر ألفونسو الحادى عشر فى معركة سالادو [طريف Salado] (١٣٤٠) م أنشأ فى تورديسيَّاس مقرا لعشيقته السيدة ليونور دى جوثمان L. de Guzman [١٧٩] (شكل ٣٨) والاحتمال قائم فى أن يكون ابنه السيد بدرو قد قام بتوسعة المقر؛ ذلك أن تاريخ هذا الملك يشير إلى أنه كانت تعيش فيه الملكة الأم السيدة/ ماريا دى مولينا M. de Molina حوالى عام ١٣٥٣ م [١٨٠] ، وبعد ذلك بعام كان السيد بدرو وعشيقته ماريا باديًّا M. de Padilla يلتقيان فيه حيث قضت فيه فترات طويلة [١٨١]، وبعد مأساة مونتيل Montiel التى مات فيها السيد بدرو تَرَهبَنَتْ بناته فى الدير الذى انتهت من إقامته راهبات كلاريساس ، والذى أقيم فى قصور تورديسيَّاس منذ عام ١٣٦٣ م [١٨٢] .

ولقد درس كل من لامبريث Lamperez وتورِّس بالباس هذه القصور دراسة مستفيضة وطبقا لهذه الدراسات [١٨٣] فإن الملاحق المدجنة بالقصر القديم هى

المصلى الذهبى (شكل ٦٤) والصحن المجاور(لوحة رقم ٨٦) ودهليز القصر بواجهتيه الخارجيتين (لوحات ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠) وكذلك الحمّام ، وكان ذلك يشكل جزءا من قصر "بنى مرين" – طبقا لتورّس بالباس ، وهو القصر الأول المُفْتَرَض إقامته على يد ألفونسو الحادى عشر باستغلال الغنائم التى تم الاستيلاء عليها من بنى مرين فى معركة سالادو. ويقوم هذا الافتراض على وجود تروس مَرسومة عند مدخل الحمام ، وهى تروس تخص أسرة جوثمان Guzman (١٨٤) كما أن الوزرات المدهونة باللون البنى – فى البلاطة الرئيسية ، تتوفر على أشكال هندسية شبيهة بتلك التى توجد فى القصور المدجنة الإشبيلية والغرناطية (شكل ٦٦ ، ٦٧) .

ولقد حل محل الصحن الكبير الذى كانت تطل عليه كل تلك الإنشاءات مقر إقامة حديث للدير ، ومن أطلال ذلك الصحن بوابة لها عقد نصف إسطوانى، كما أن طَبْلَتَيْه مزخرفتان بطواويس (لوحة ١٩). وقد زخرف باطن العقد بشعارات تنسب إلى ليون وقشتالة ؛ وهذه الزخارف الجصية ، التى سوف نتحدث عنها فيما بعد ، تم تقليدها فى قصر إشبيلية المدجّن ، وفى القصور الطليطلية المشيدة خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر .

تشير كافة الدلائل إلى أن القصر قد شُيِّد خلال مدة وجيزة ، غير أن المدة القصيرة بين عام ١٣٤٠ (العام الذى دارت فيه معركة سالادو) وبين عام ١٣٥٤م (أول تاريخ للزيارات المتكررة التى قام بها السيد بدرو لتورديسياس) لا تسمح لنا القيام بالتمييز الواضح بين العناصر من الناحية الفنية ، ومع ذلك فإن تعميم إنشاء هذه المبانى قد تم قبل تشييد معبد الترانزيتو بسنوات قليلة (١٣٥٤ – ١٣٥٧ م) وقبل إنشاء قصر إشبيلية (١٣٦٤ – ١٣٦٧م) . ويصف تورّس بالباس عمارة القصر بأنها إشبيلية ويقترح دراستها "فى إطار المبانى المدجنة الإشبيلية خلال القرن الرابع عشر" (١٨٥) والدراسة المتأنية للقصر تسمح لنا أن نرى بوضوح أن إشبيلية هذا المبنى ما هى إلا تأثيرات قام المدجنون الطليطليون بنقلها مستخدمين فى ذلك مساحة كبيرة من الحرية ، وإليهم أيضا يُنْسب الجزء الأكبر سواء فى العمارة أو الزخرفة كما هى الحال فى لاس أويلجاس ببرغش .

تيجان الأعمدة: هناك أمر جوهرى نلاحظه فى الفن الطليطلى المدجن ؛ وهو قلة الكتل الحجرية المزخرفة فى منشآته ؛ فلقد تم إعداد تيجان الأعمدة الطليطلية الأخيرة لإقامة قصور المأمون ، وبعد غزو المدينة لم تعرف العمارة الطليطلية دعامات غير تلك المكونة من الآجر والجص . وهناك بعض الكنائس مثل سانتا إيولاليا ، وسان رومان ، وسانتا خوستا إى روفينا قد سارت على نماذج المساجد المقامة أثناء الحكم الإسلامى ، وذلك بإعادة استخدام تيجان كانت فى مبانى قديمة ذات أصول رومانية وقوطية ، وتولى الطليطليون إقامة الكنائس والمنازل باستخدام الدبش والآجر ، ولم يستخدموا الكتل الحجرية المُعدَّة سلفا حتى بناء قصر توردسيًّاس اللّهم إلا تاجه ، ذلك الذى يحمل كتابة عبرية وكذلك قُرْمَات Cimacios التيجان والسكرُجَات الكائنة فى سان رومان (شكل ٦٨) ؛ وهذه الأخيرة هى تقليد حر لسكرجة حجرية ترجع إلى القرن الحادى عشر نجدها اليوم فى متحف الآثار فى طليطلة ، وترتبط هذه القطع بقطع أخرى تم العثور عليها فى مدينة الزهراء (لوحة ٩٢) .

ويعتبر قصر توردسيًّاس القصر المدجن الوحيد الذى يضم تيجان أعمدة تم تشكيلها مسبقا، وهناك سبعة عشر تاجا مركبا (ملساء ومزخرفة) موزعة فى الوقت الراهن بين الملحقات المدجنة للدير ، والعقود الملساء ، نراها موزعة على النحو التالى : خمسة منها فى الواجهة الرئيسية للقصر ، وواحد فى الصحن المجاور للمصلى وآخر فى الحمام ، وهناك تاجان آخران أملسان،لكنهما أكبر حجما ، يوجدان فى المصلى الذهبى ، وهناك ثلاثة تيجان مزخرفة فى هذا المصلى ، بالإضافة إلى اثنين آخرين فى الواجهات (لوحة ٩٣) .

وإذا ما استثنينا التاجين الكبيرين فى المصلى فإن القطع الأخرى من الحجر الجيرى نفسه الذى عليه الواجهة الرئيسية ؛ أما التاجان الكبيران فهما من الجرانيت (شكل ٦٩) وقد جاءا إلى هنا بعد اقتطاعهما من أحد المبانى المشيدة فى عصر الخلافة ، وهما تاجان أملسان شبيهان بتيجان أخرى ترجع إلى عصر الموحدين ؛ أى تلك التيجان التى أعيد استخدامها فى صحن الأعلام P.de Banderas بقصر إشبيلية ، وتتركز هذه التوافقات فى السعفة الموجودة فى الجزء العلوى للفائف

Volutas وفى وجـود خط المركـز فى منطقـة الصـدر Pencas (*) العليـا وفى الحليـة المعمارية نصف الإسطوانية bocel الواقعة تحت الحلية المحدبة equino، وهناك تاج موحِّدى آخر فى إشبيلية (انظر كتاب Ars.Hispaniae` الجزء الرابع شكل ٤٤) له الصدر العلوى نفسه pencas مثل الذى يوجد فى تورديسيَّاس؛ وهو فى كلا المثالين أعلى من الأسفل.

ولقد أفاد رجال المحاجر الطليطليون من هذه القوالب الموروثة من الموحدين لإعداد تيجان من الحجر الجيرى للقصر إلا أنه يلاحظ فيها مقاسات أكبر ، وزخارف تراثية قديمة من طليطلة.

هناك أسباب وراء إعداد تيجان ذات ملامح قرطبية فى الفترات المتأخرة للعصور الوسطى ، وهى الهمة التى عليها الحجارون القوطيون ؛ حيث نجد الزخارف النباتية تساعدنا على فهم سر سيطرة الأشكال الطبيعية على الزخارف الجصية فى قصر تورديسيَّاس ؛ وهو أن التراث المحلى الذى تعكسه ـ بشكل أساسى ـ العمارة المدنية (المنازل) كان يتطلب تيجان أعمدة جديدة تحل محل الرومانية أو القوطية ؛ وهى قطع أخذت تتدهور حالتها بعد إعادة استخدامها بشكل موسع فى المبانى الطليطلية خلال القرن الثالث عشر ، وبعد الميل الصريح للفن الإشبيلى لدى الطليطليين قرر هؤلاء تقليد تيجان الأعمدة التى أعاد الموحدون استخدامها فى قصورهم فى إشبيلية : الخيرالدا وصحن الجص ... إلخ .

وتفسّر القوالب الموحدية سر التيجان الملساء بشكل أفضل (شكل ٧٠) فبدلا من الحلية المعمارية نصف الأسطوانية bocel التى تظهر فى تلك تحت الحلية المحدبة equino نجد أن تاج الحمام له حزام عريض مقعر يشبه ذلك الذى يوجد فى بعض التيجان الغرناطية ، والتى أحيانا ما نجد فيها منطقة الحلية المعمارية المحدبة equino وقد تحولت إلى حزام مقعد عميق . وحقيقة الأمر فإن هذا النوع من التيجان قد تحددت ملامحه خلال عصر الموحدين ، وهذا ما نراه فى تيجان مسجد تنمل (شكل ٧٠) .

(*) Penca هى الفراغ الواقع بين اللفائف Volutas فى التاج ويقسمه خط إلى نصفين : علوى وسفلى ، وقد أطلقنا عليه الصدر . (المترجم)

وهناك تاج فى المصلى الذهبى حيث أخذ الاتجاه الحلزونى للفائف Voluta ، مساراً معاكساً (شكل ٧١) فبدلاً من أن يكون المنبت فى الطبلية abaco نجده يبدأ من الحلية نصف الأسطوانية bocel المجاورة للحلية المحدبة equino، وإذا ما كان الغرناطيون يستخدمون هذا الحل فهو مستخدم أيضا فى أثناء عصر الموحدين (مسجد تنمل) ويمكن ملاحظة هذا النمط فى اثنين من التيجان الصغيرة التى أعُدت سلفا والموجودة فى واجهه إشبيلية .

وتتضمن التيجان المزخرفة المقاسات نفسها والأصول الفنية الموحدية ؛ وأكثر هذه التيجان بعدا عن الكمال هو جزء من المصلى موضوع فوق بدن خلافى أعيد استخدامه، وفيه نجد أن الحلية المعمارية المحدبة equino بها كناران مضفران يأخذان كل منهما اتجاها معاكسا ، للآخر (شكل ٧١) ، كما أن الصدر العلوى Pencas يشبه الأكانتوس ، وبه زخارف نباتية مستوحاة من القوطية.

وتنوِّه الزخرفة التى نجدها فى التيجان الخاصة بالواجهة بالتيجان الإسلامية التى ترجع إلى القرن العاشر (لوحة ٩٤ ، ٩٥ وشكل ٧٢)، ومع هذا فإن الإسطوانة (التى هى علامة على العهد الجديد) أصبحت جزءا من تاجه . وبالنسبة للتاج الكائن فى الواجهة الرئيسية نجد أن الأوراق السفلى هى على شكل سعفات ذات عروق من النوع المعهود فى عصر ملوك الطوائف ، وهناك ضفيرة بسيطة تحل محل القالب المخرَّز Contarie، بينما نجد أن الحلية المحدبة equino يتم زخرفتها بشباك خلافية ، ولقد قام الحجَّار الذى تولى أمر البوابة الرئيسية بعمل تاجه الرائع الكائن فى الواجهة المشيدة من الآجر والمطلة على نهر دويرة كما أن لآلئه Ovas o Perlas مشتقة من التيجان عن عصر الخلافة رغم أنها تستغنى عن السهام ، وتقلد أوراق (الأكانتوس الكلاسيكى) ولكن بقدر كبير من الحرية ، وهناك أوراق مدببة تنتهى أطرافها بدائرتين (وهذه منقولة من الزخرفة الجصية الموجودة فى الدهليز) نراها على الصدر Pencas

الأبدان والقواعد والقُرمات : تم تركيب التيجان المزخرفة الموجودة فى الواجهات على أبدان وقواعد من الحجر الجيرى وتتميز بالكنار الأملس فى الجزء العلوى مقارنه بالأبدان الرخامية الموروثة عن عصر الخلافة ، والتى أعيد استخدامها

فى الدير ، ويزداد الاختلاف بين الصنفين فى الجزء السفلى ، حيث توجد اثنتان أو ثلاث من الحليات المعمارية نصف الإسطوانية bocel (تضاف إليها أطراف القواعد الإثينية) وبذلك تعطى للعمود شكلا يشبه الأعمدة الأندلسية لذلك العصر .

وتكاد كافة التيجان تتفوق فى الطول على القرمات (ففى قرطبة نجد أن ارتفاع تاجه فى عصر الخلافة ضعف ارتفاع القرمة) ولهذه القرمات أربعة وجوه على شكل حلية مقعرة nacela وبالنسبة للمصلى نجد أن كلا النموذجين كانا يستخدمان فى مدينة الزهراء ، وقد فرض الأول نفسه فى الفن فى عصر الموحدين والناصريين، أما القرمة ذات الوجوه المشطوفة فقد حظيت بقبول واسع فى طليطلة خلال العصر الإسلامى : مثل مسجد الباب المردوم وبوابة بيساجرا وبوابة أسوار ماكيدا .

العقود و القباب : لقد تمت دراسة قصور توردیسیًّاس وقصر إشبيلية اعتمادا على افتراضات زائفة ، وأشارت الدراسات إلى أن الفن المدجن عاش مرحلة تقهقر بالنسبة لنقاط إطلاقه ، فلما اختفت معظم الأبنية الطليطلية الهامة التى ترجع إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر نجد قصور السيد بدرو تنبثق - ظاهريا - من الآثار المنقطعة النظير الكائنة فى المدن ذات الأصول الإسلامية القوية : مثل المسجد الجامع فى قرطبة ، والخيرالدا وقصر الحمراء . غير أن هذه النظرية تلغى التطور الطبيعى الذى مر به الفن الطليطلى فى تلك القصور ، وعندما ننظر من هذه الزاوية إلى الفن المدجن فإن الطليطليين يبدون وكأنهم مجرد عُمال فى خدمة السادة المسيحيين الذين أخذوا يجمعون بين مختلف التيارات الفنية فى إسبانيا الإسلامية دون أى تنظيم .

وفى الوقت الذى تلقى فيه الزخرفة الجصية الطليطلية خلال القرن الثالث عشر بنفسها بين ذراعى الزخرفة المستوردة من الأندلس انتظاراً لتشكيل الجمع بين التيارات فى قصور السيد بدرو ، فإن العمارة (التى كانت أكثر انغماساً فى التراث المحلى) لم تكد تحظ بتطور يذكر وأصبحت خلال القرن الرابع عشر ذات طابع محلى ذى مذاق قرطبى ، وأخذت عمارة الآجر التى ولدت خلال القرن العاشر فى طليطلة تتأقلم - خلال القرن الثالث عشر - على مخططات وارتفاعات دور العبارة المسيحية

وهى نماذج مستوردة من الجزء الشمالى للهضبة الوسطى، لكن دون أن ننسى أن الكنائس الجديدة بها بوائك من العقود الحدوية أو المفصصة والموروثة عن المساجد القديمة ، وبواسطة هذه العمارة - مقارنة بالعمارة الأندلسية الأكثر تطوّرا - أقيم قصر جاليانا .

ويكفى أن نقوم بتعرية حوائط تورديسيّاس وقصر إشبيلية من الزخارف الجصية حتى نصل إلى التأثيرات الفنية نفسها التى عليها اليوم الكنائس والمعابد اليهودية المشيدة خلال القرن الثالث عشر، ونصل فى نهاية المطاف إلى معرفة ملامح وهيكل المنازل الإسلامية خلال عصر ملوك الطوائف . ويعتبر المصلى الذهبى C.dorada خير مثال على ما نقول – حيث تتقاطع عقودها ، كما أن اتساع العقود المركزية يشبه إلى حد كبير التربيعات التى تعلوها القباب فى المسجد الجامع فى قرطبة ، وربما كانت هذه هى الحجة التى تساق لاتهام الفن الطليطلى بالتخلف .

وتوجد فى الكنائس المدجنة قائمة مطولة للعقود الإسلامية سواء بمفردها أو بالتوليف مع عقود أخرى، وقد رأينا أن تقليد المسجد ملحوظ بوضوح فى العقود الزخرفية لحائط الواجهة الداخلية لكنيسة سانتا إيولاليا ، وفى الأبراج وفى عقود سان رومان وفى واجهة سان أندرس .

ولن تنسى طليطلة الخبرة التى تم تحصيلها فى لاس أويلجاس ببرغش ، كما استمرت فى طليطلة العقود المتعددة الخطوط ، وذات الخطاف ، والحليات المسننة للعقود المدببة ، وعليها حوائط ساترة على شكل معينات ، وقباب مقربصات ، وقباب ذات أضلاع متقاطعة ، وقد تم إنشاء هذه العقود المحلية أو بالجمع بينهما ، وهذا من وراء ظهر العمارة الناصرية ، ويفاجئنا الفنانون الطليطليون ، فى كل من تورديسياس وفى قصر إشبيلية ، بمهارتهم وإتقانهم للفنون فى عصر الموحدين ، وهى فنون قد نسيتها غرناطة آنذاك .

ورغم أننا نرى أن الشكل نصف الدائرى لقبة المصلى الذهبى C.dorado وكذا منطقة الانتقال ذات الشطفات والمساحة ذات الستة عشر ضلعا قد انفصلت إلى غرناطة " سان سباستيان .(١٨٦) فإنه يرجع إلى أصول موحدية . ولقد قام الطليطليون

بزخرفتها بأضلاع رفيعة تلتقى فى الجهة السفلى بتشبيكات منقولة عن " الأسقف المستوية " الطليطلية (شكل ٧٣) .

غير أن قباب لاس أويلجاس، وتورديسيَّاس ، ليست حالات فريدة فى الفن الطليطلى الخاص بالأسقف المبنية خلال عصر الموحدين ؛ إذ نجد أن القبتين الكائنتين المضافتين إلى تربيعات التقاطع فى كنيسة سان أندرس من المقربصات - تنسبان إلى المدة نفسها التى بُنى فيها الدير (شكل ٧٤) وتتلاءم المقربصات فيهما مع التربيعات التسع القائمة فى مسجد الباب المردوم ، ومسجد تورنريَّاس [مسجد الموحدين] ويلاحظ أن المنظور الزخرفى فى الحالات الثلاث متماثل ؛ حيث إن كل تربيعة تبرز من خلال قبة مختلفة .

ويزداد التأثير الموحِّدى فى الواجهة الرئيسية لقصر تورديسيَّاس ، ففوق عتب الباب هناك سنجات ملساء ومزخرفة ، ولقد قام بزخرفتها الحجارون أنفسهم الذين قاموا بتشييد العقود ، كما أن هناك إفريزًا من التشبيكات يقوم بعملية الربط بين الدور السفلى والعقدين المفصصين (وبهما حليات مسننة) فى الجزء العلوى ، وتنتهى الواجهة بحائط من المعينات التى هى طبق الأصل فى الأبراج المشيدة فى عصر الموحدين [١٨٧] (شكل٧٥) وتكمن مشكلة الواجهة فى مخططها المكون من ثلاثة قطاعات ، الواحد فوق الآخر فى إطار صندوق مستطيل ، ويدعمها من الجانبين أكتاف بها كوابيل فى نهاياتها حليات معمارية مقعّرة nacela ، وهذا النمط يشبه كثيرًا ذلك المستخدم فى زخرفة الواجهة الخارجية لبوابة النبيذ P.del Vino فى قصر الحمراء ، وهى بوابة لاحقة تاريخيًا عليه ، وحيث نرى فيها المفاتيح الرمزية التى نجدها فى واجهة تورديسيَّاس . ولا يجب أن نستبعد وجود تأثيرات جاءت من واجهات الكنائس الطليطلية المشيدة بالآجر .

والمصدر الفنى للسنجات ، ذات الأسنان ، القائمة فى الواجهة ، والتى كانت مستخدمة فى عصر الخلافة وفى عصر الموحدين ، هو العمارة الإشبيلية (لوحة ٩٦ وشكل ٧٦) .

وتحت العقود المفصصة الموجودة فى الواجهة المشيدة من الحجر لازال هناك عقد زخرفى من الحجر ذى فصوص وخطاطيف ذات مذاق موحِّدى ، ويقوم العقد على كلتا شبه الدائرتين بدلا من قيامه على سعفات مكونا حرف "S"، وهى تلك المستخدمة فى المبانى الموحديّه فى كل من إشبيلية والمغرب، ثم انتقلت إلى الزخرفة الجصية المدجنة الإشبيلية (لوحة ٩٠) .

(د) **معبد الترانزيتو** : لا تظهر طليطلة فى " حوليات السيد بدرو " على أنها المدينة التى يفضلها هذا الملك ، وهناك أسباب كثيرة لذلك ، ومنها أن الطليطليين لم يغفروا له مسلكه مع زوجته السيدة/ بلانكا ؛ حيث حبسها فى حجرات القصر بالمدينة عام ١٣٥٤ م [(١٨٨)] .

ولقد قام الملك بزيارات خاطفة للمدينة خلال الأعوام التالية ، ولما كانت تورديسيّاس وإشبيلية من المقارِّ المعتادة للسيد بدرو فقد انتقل النشاط الفنى الطليطلى من هذه المدينة إلى هناك ، غير أن علاقات الصداقة التى كانت تربط الملك باليهود الطليطليين آتت بثمرة هى بناء معبد الترانزيتو فى طليطلة .

وقد رأينا فيها الفن المحلى (المتمثل فى العقود المفصصة والمدببة) والتراث الموحدى ، ويعتبر حائط الواجهة الداخلية صورة طبق الأصل لواجهة تورديسيّاس (لوحة ٩٧ ، ٩٨) ووسط فورة زخرفية نجد أن التقشف فى تورديسيّاس يتحول هنا إلى واحد من الإسهامات الأكثر ثراءً فى العصور الوسطى ، ومعنى هذا أن الطليطليين قد وصلوا إلى أوج الازدهار فى تنفيذ أسلوبهم الفريد ، والذى يجمع بين أكثر من تأثير سواء من الفن القرطبى أو المرابطى أو الموحدى الإشبيلى أو القوطى .

ولقد كتب الماركيز / دى لوثويا Lozoya رأيًا حصيفًا عن هذا المعبد : " إنه أفضل نموذج لنظام الزخرفة الذى انتصر فى طليطلة خلال القرن الرابع عشر ثم امتد بعد ذلك إلى إشبيلية على يد " المعلمين" الذين كانوا يعملون تحت سلطة السيد بدرو القاسى ، ولا يكاد ذلك النموذج يحوى أية صلة بالفن الغرناطى ، لكن صلاته قائمة بالأعمال الكبرى فى الفن الأندلسى ، وتنحصر وجوه الشبه فى الأساس (فى الزخرفة) مع الفن الموحدى ..." [(١٨٩)] .

وتتبدى علاقته بما هو منسوب إلى الموحدِّين بشكل ملموس فى ذلك السقف الخشبى المربع ذى " المسند والرباط " Par y nudillo باستخدام أزواج من الدعامات تحت البنية تسندها كوابيل (لوحة ٩٩) أما النموذج الأساسى له فهو السقف المثمن القائم فى مسجد الكُتُبية (بمراكش) الذى بنى فى عصر الموحدين ، ولقد استُخدم هذا النوع من الأسْقف فى دور العبادة الطليطلية خلال القرن الثالث عشر ؛ حيث يلاحظ فيها تأثير الفن الموحدى على الربط ensamblaje ومن هنا نجد أن معبد الترانزيتو يفاجئنا ؛ إذ نرى فى " المصَد " almizate الزخرفة الكائنة نفسها فى منبر مسجد القصبة فى مراكش (القرن الثانى عشر) ، ونرى ذلك النمط نفسه (المكون من أشكال نجمية ذات ثمانية أطراف متصلة ببعضها بواسطة عُقَد مربعة) فى الزخرفة الجصية فى الحمراء خلال بداية القرن الرابع عشر (برج البرطل) (شكل ٧٧) ثم تعود هذه الزخرفة للظهور فى القبة الخشبية لدير سان خوان دى لابنتنثيا .

(**هـ) قصر إشبيلية** : تمخضّ حبل الصداقة بين السيد بدرو ومحمد الخامس عن نتائج طيبة فى ميدان الفن ، فعندما استعاد الملك الغرناطى عرشه (١٣٦٢ م) بمساعدة السيد بدرو أمر بإقامة قصر فى المقر القديم لقصر إشبيلية ، ولابد أن عمليات البناء قد بدأت عام ١٣٦٤م حيث نرى ذلك التاريخ على واجهة القصر. وفى عام ١٣٦٦م تم تصنيع الأبواب الخشبية لصالون السفراء [١٩٠] ، وطبقًا لما نقرأه على الأبواب نجد أن الفنانين الطليطليين شاركوا فى زخرفة القصر وبنائه ، كما أرسل محمد الخامس " بمعلمين" من غرناطة لتولى زخرفة صالون السفراء بإشبيلية .

وتساعدنا الدراسة المتأنية للقصر على تحديد إسهامات المدارس المختلفة التى شاركت فيه، ولقد كانت أعمال الطليطليين أكثر أهمية من الإسهام الغرناطى أو الإشبيلى ؛ فالمدجنون الذين عملوا فى تورديسيّاس وفى المعبد اليهودى الطليطلى خططوا القصر وزخرفوا معظم أجزائه ، ويلاحظ أن الأسلوب الطليطلى الذى يجمع بين مختلف التأثيرات (بشكل مؤقت) سوف يطغى على الإسهامات الغرناطية وعلى الإشبيلية المدجنة ، ونعود لنرى من جديد أن الطليطليين قد طبّقوا هنا المخططات الموحدية بمرونة أكبر من تلك التى اتبعها الأندلسيون ، وخير مثال على ذلك هو واجهة

القصر؛ إذ تتكون من عقود ومعينات وعقود ذات مسننات ...إلخ (لوحة ١٠٠ و١٠٤ وشكل ٧٨ و ٧٩) .

تولى الطليطليون تصميم الواجهة ومخطط المبنى والحوائط الخاصة " بصحن الوصيفات" Patio de Doncellas وتولوا أيضا زخرفة الصالات الرئيسية المحيطة بصالون السفراء .

وتعتبر الواجهة صورة طبق الأصل للواجهة الموجودة فى تورديسيَّاس [١٩١] . وهذه الضخامة وهذه المسحة من بهرج الزخرفة هى محصلة وجود الغرناطيين فى القصر ، ولقد قامت الواجهة الإشبيلية على قوالب موحدية قديمة أخذها الفنانون الناصريون فيما بعد (واجهة صحن المشور بالحمراء Mexuar) وأتت بالجديد الذى تمثل فى الأقسام التسعة والمرتبة على شكل حامل الأيقونات retablo ومن خلالها نتذكر الواجهة الداخلية لمعبد الترانزيتو والزخرفة ذات الملمح القوطى وإذا ما كانت كل من واجهة هذا القصر وواجهة تورديسيَّاس انعكاسا للواجهات الموحدية المفقودة، فإن الحرية التى عولج بها المخطط العام لها تغوص فى أعماق التراث الطليطلى ، كما أن الزخارف (باستثناء الرفرف) ذات الأصول الغرناطية هى طليطلية ، ونجد فيها زخارف حجرية مستعارة (كلها من الجص) باستثناء الكتل الحجرية الموروثة عن الموحدين ، وكذلك الأعمدة وقرمات التيجان .

والقصر الإشبيلى هو القصر الوحيد بين القصور المدجنة التى وصلت إلينا وقطاعها السفلى شبه كامل (شكل ٤٠) ولقد اجتمعت الصالونات فى شكل مستطيل وتم توزيعها بشكل متوازى حول صحن مخططه على شكل مقر الإقامة ، ورغم أن الدهاليز الأربعة ، التى بها سبعة عقود مفصصة فى الدهاليز ذات المساحات الكبيرة ، وخمسة فى الأصغر ، قد تم ترميمها خلال القرن السادس عشر [١٩٢] إلا أنها تحتفظ بجزء كبير من الزخارف الجصية التى ترجع إلى عهد السيد بدرو (لوحة ٩٥) .

وعندما نرسم محوراً لجوانب الصحن بحيث يمر بصالون السفراء ، فإن الجانب الأيسر لذلك المحور هو من عمل الطليطليين ، أما الجزء الأيمن فهو من عمل

الإشبيليين (لوحة ٩٧ ، ٦)، ويرجع وجود الأعمدة المزدوجة [١٩٣] والعقود المفصصة وطريقة الربط بينها وبين المعينات التى توجد أعلاها إلى قيام الفنانين الطليطليين بتشييد الصحن ، كما أن العمارة فى عصر الموحدين تلقى بظلالها على العقود المركزية القائمة فى الدهاليز (فهى أعلى وأعرض من العقود الباقية) وعلى غيبة الأكتاف فوق الأعمدة (صحن الجص) وفيما يتعلق بالصحون الغرناطية أو الإشبيلية آنذاك كان وجود دعامات فى الجزء العلوى أمراً ضروريا .

ويقع صالون السفراء والصالات المجاورة لها فى مستطيل عادى يمتد على صحن الوصيفات ، ويذكّرنا هذا التوزيع بالمساحات التسع البيزنطية التى نراها مكررّة فى طليطلة ، وفى العمارة الأندلسية خلال القرن العاشر .

والموروث الذى يعتبر أكثر اتصالاً بالقديم فى صالون السفراء هو العقود الحدوية الثلاثية (لوحة ١٠٨) وقد أشار فيلكس إيرنانديث إلى أن هذا الجمع بين العقود نراه لأول مرة فى إسبانيا فى الصالون الكبير بمدينة الزهراء [١٩٤] (لوحة ١٠٨ مكرر) كما أن البنية التى تضم العقود لها مذاق موروث من عصر الخلافة ؛ حيث توجد الزخارف الجصية وأبدان الأعمدة والتيجان ، ولقد أعيد استخدام هذه الأخيرة ؛ حيث أُخذَتْ من مبانى قرطبية [١٩٥] وبالنسبة للواجهات الخارجية للعقود (المزخرفة على يد الطليطليين والإشبيليين) نجد أنها تدخل - العقود - فى إطار عقد حدوى كبير، وبالتالى نجد أنفسنا أمام عقود تابعة لعقود أخرى (ثلاثة صغيرة يحتضنها عقد كبير) (لوحة ١٠٩ - ١١٠) .

وهذا الجمع بين العقود الذى نراه فى مبانٍ إسلامية ومدجنة سابقة ليس إلا الترجمة الزخرفية لمبدأ معمارى قديم يتمثل فى تخفيف الأحمال الزائدة عن العقود الضعيفة ، ولقد استوحى الفنان القرطبى هذا المبدأ عندما صمم الواجهة الجنوبية لمصلى بيابثيوسا الكائن فى المسجد الجامع بقرطبة . والشبه القائم بين الخطوط الإشبيلية ، وبين البوائك الكائنة فى كاتدرائية سان سيرجيو S.Sergio السورية (القرن السادس) يساعدنا على أن نُرجعَ أصول ذلك إلى العمارة البيزنطية [١٩٦] . ولقد استخدمت مجموعات العقود بهذا الشكل لزخرفة المنمنمات البيزنطية خلال القرن

السادس (نسخة من الإنجيل المسماه إنجيل رابولا Rabula بفلورنسة - مكتبة لورينزيانا Laurenziana) .

ويقول تورّس بالباس إن العقود الثلاثية والعقود المفصصة موروث إشبيلي [١٩٧] . ولانْعدام اجتماع عقدين أو ثلاثة في العمارة الطليطلية خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر ، كما رأيناها أيضا في المصلى الذهبي ، وفي صحن تورديسيّاس . والدور المهم الذي يلعبه التراث الطليطلي المحلي في هذا المبنى الأخير يدفعني إلى رؤية مبادرة جاء بها الطليطليون في ميدان وضع خطوط العقود المفصصة والعقود الحدوية في قصر إشبيلية ، ففي الوقت الذي يتولى فيه " المعلمون " الغرناطيون التابعون لمحمد الخامس أمر تنظيم الواجهات الداخلية لصالون السفراء باللجوء إلى أنماط ناصرية في ذلك العصر (لوحة ١١١) نجد أن الطليطليين يقومون بزخرفة الواجهات الخارجية مستخدمين المنظور القرطبي ؛ حيث نجد العقود الحدوية الثلاثية، والإفريز المشترك ، والتناوب بين السنجات ، كما أن طبلتي العقد العلوي مزخرفتان بأشكال لولبية ذات مذاق قرطبي (لوحة ١١٠ - ١١٢) . وهذا ما يتناقض مع ما يقوله شويكا Chueca عن هذا القصر: " إنه لا يختلف في شيء أبدا عن قصر الحمراء في غرناطة "

وإيجازا للقول فإن المدرسة الطليطلية - بين المدارس الثلاث التي عملت في قصر إشبيلية التي تضرب بجذورها في الأساليب الإسلامية القديمة - هي التي أعطت القصر مظهره المحير وغير المتوائم ومبنى فريد مثل هذا هو الذي حدد معالم توجهات جديدة للقصور الإسلامية المعاصرة له ، وهذا ما سوف نراه في بهو السباع بقصر الحمراء [١٩٨] .

(و) المرحلة الغرناطية في الزخرفة الطليطلية : شعر الفنانون الطليطليون بأنهم مشدودون - على مسرح إشبيلية نفسها - لفن زملائهم الغرناطيين ، وسوف تكون المنازل الغرناطية وقصر الحمراء المرتكز الأساسي لإسهامات العمارة القشتالية .

إلا أن هذا الفن الغرناطي - بعيداً عن أن يضرب بجذوره على شكل ديكتاتورية فنية في طليطلة - أخذ يتعايش مع العمارة القوطية الجديدة ذات التأثير الواضح ،

ومع الفن الذى نراه فى قصور السيد بدرو. ولقد ظل هذا المنحى الفنى الأخير فى مخطط الصحون والواجهات الصغيرة وبعض الزخارف الجصية ، وأصبحت الصالونات الضخمة موضة العصر وأطلق عليها مصطلح Tarbea [التربيعة][*] وبها حاميات فى الأطراف، وهى أنماط منقولة من القصور الأندلسية : "ورشة المسلم" و " صالون ميسا " ودير سانتا إيزابيل .

وقد تركت الزخرفة الطليطلية المرنة التى سادت القرون الماضية ، الباب مفتوحا أمام الزخرفة الجصية الغرناطية (فى الصالونات الجديدة) التى تتسم بتماثلها واتباعها تقاليد مشددة خلال نهاية القرن الرابع عشر ، إلا أن أعمال النجارة وأعمال الزخرفة الجصية ذات الأشكال الطبيعية التى عليها قصور السيد بدرو نَجَتْ من هذه التبعية لغرناطة . لقد جنى الفن المحلى الطليطلى الموقف من الناحية الظاهرية ، لكنه كان يخبو نوره .

والسيمنار الصغير الحالى Seminario فى طليطلة يحتفظ بتنظيم قصر مدجن يرجع إلى النصف الثانى للقرن الرابع عشر ، وقد تم نقل إزار خشبى به نقش عربى إلى متحف المدينة منذ سنوات قليلة مضت ، وقد قرأ أمادور دى لوس ريوس عام صناعته ١٣٧٣ م واسم مؤسس المنزل سويروتيِّث ذلك الفارس الطليطلى الذى يشير إليه " تاريخ السيد بدرو " مرات عديدة [١٩٩] ، ورغم حدوث إصلاح كبير على مخطط القصر ، إلا أننا يمكننا أن نرى فيما يطلق عليه اليوم " المصلى الكبير والسيمنار " صالونا كبيرا مدجنا بالإضافة إلى الصالات ذات العقود النصف دائرية والمرتفع أحد جوانبها Peralatado والأفاريز والزخارف الجصية الغرناطية القريبة إلى الطبيعة ، وترتبط بمعبد الترانزيتو الذى سوف ندرسه فيما بعد .

تمت الإفادة من المنزل القديم الذى كان ملكا للسيد إستيبان إيَّان E.Illan [٢٠٠] (حاكم وقائد منطقة طليطلة خلال حكم ألفونسو الثامن) فى إقامة قصر جديد خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر ، ولم يصل إلينا من هذا القصر إلا الصالون

(*) هى كلمة من أصل عربى بمعنى تربيعة . (المترجم)

الفسيح والرائع والمعروف باسم " صالون ميسا " ، وهناك حجرة مجاورة للطابق العلوى لازالت تحتفظ بتروس لأسرة أيالا Ayala وهناك احتمال أن تكون ملكية القصر قد انتقلت خلال القرن السادس عشر إلى يد أحد أفراد هذه الأسرة وهو السيد جومث إنريكى مانريكى دى أيالا (٢٠١) ، ورغم أن الزخارف النباتية على الجص تُنْسب للأسلوب الطبيعى فإنها تسير فى خطوطها على الطريقة الغرناطية ، كما أن الزخرفة الهندسية للسقف تستوحى التشبيكات الموجودة فى قصور الحمراء (لوحة ١١٣ وشكل ٨٠) ولقد قامت أسرة أيالا بدور بارز فى ميدان الفن الطليطلى خلال نهاية القرن الرابع عشر وبداية القرن التالى ؛ فقد برزت شخصية السيد بدرو لوبث دى أيالا P.L.de Ayala ذى الأصول الباسكية (من Vizcaya) فى طليطلة عندما تولى منصب الحاكم العام فيها ، وقبل ذلك كان حاكما لقشتالة ومؤرخا لملكة السيد بدرو. (٢٠٢) أما ابنه السيد بدرو لوبث دى أيالا فقد تولى منصب العمدة الأكبر لطليطلة عام ١٣٩٨ ؛ وهو العام الذى يُوَلِّيه فيه إنركى الثالث قيادة حصن سان سرباندو S.Servando (٢٠٣) ، وسوف يكون ذلك الرجل أول عضو فى الأسرة له بيت مفتوح فى طليطلة ، وتنتشر تروس الأسْرة (عبارة عن ذئبين داخل أحد المعينات بالإضافة إلى علامات الضرب فى حواف الترس) فى المنازل المهمة فى المدينة خلال نهاية القرن الرابع عشر وبداية القرن الخامس عشر (قصر السيد بدرو ، وصالون ورشة المورو ، ومنازل دير صالون إيزابيل وقصر فوينساليدا بطليطلة) .

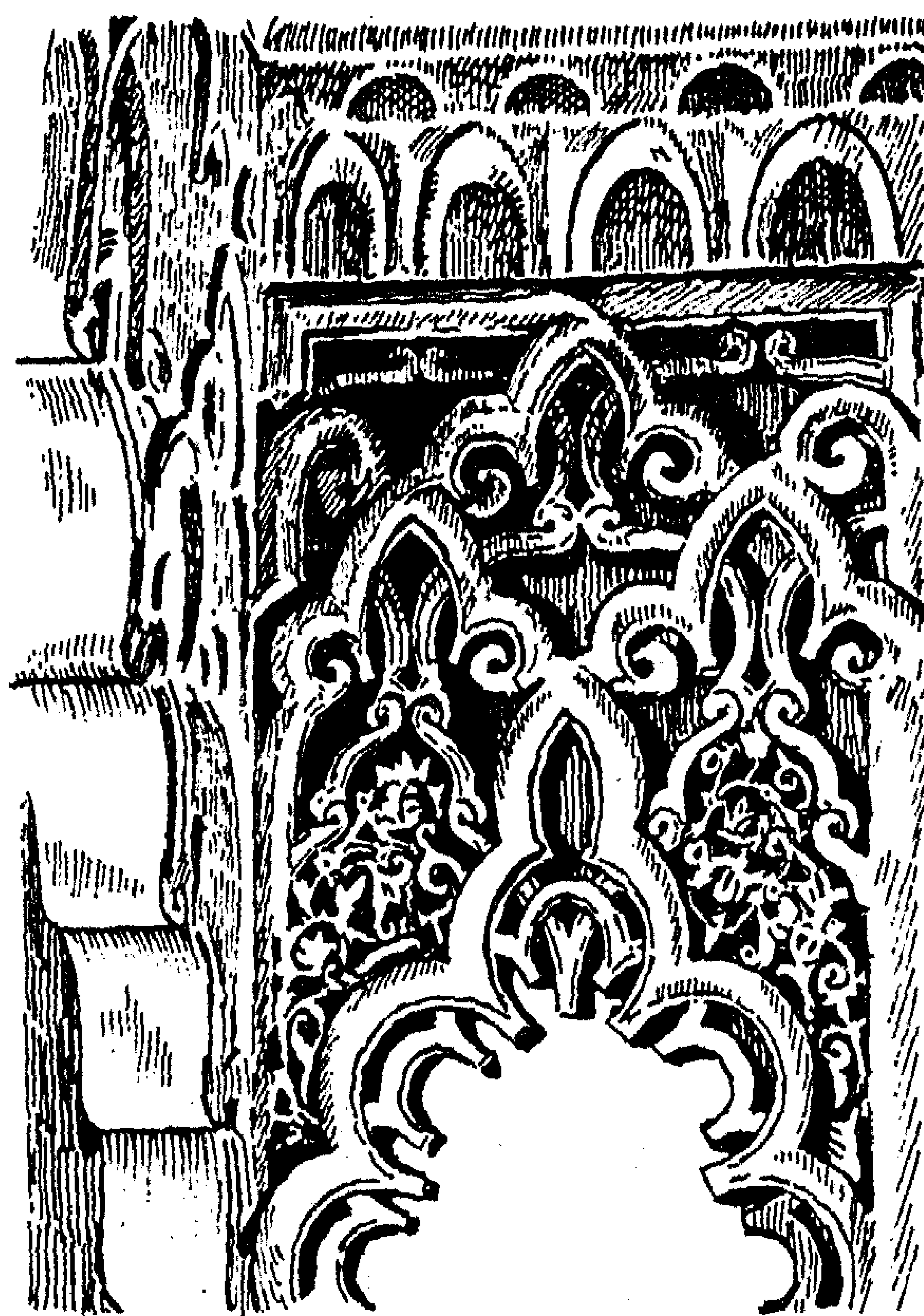
ولم يتبق من القصر ذى الطابع الغرناطى الواضح إلا ذلك الصالون المعروف باسم "صالون ورشة المسلم" وهو صالون (فى زخارفه الجصية وخطوطه العامة) منقول نقلاً حرفيا من قصر الحمراء ومبانٍ أندلسية أخرى ، وتتكرر على حوائطه "الكف المفتوح" التى تعتبر رمزا ناصريا كما تظهر على بوابات مقار الإقامة فى الحمراء ، وكذلك عبارات غرناطية مكتوبة بالخط المائل (لوحة ١١٤ ، ١١٥ وشكل ٨٠) وتوجد أجزاء لجرار ترجع إلى نهاية القرن الرابع عشر ، وهى اليوم إحدى مقتنيات متحف الآثار بطليطلة ، حيث نرى فيها أيضا تلك الكف الرمزية .

ومن المنازل المهمة المزخرفة على الطريقة الغرناطية نجد منزل "الأرمى" ، وصالون كورال دون دييجو S. Corral D. Diego الذى زُخْرِفَ فى المدة نفسها المتعلقة "بورشة المسلم" وكذا منازل فى الدير المسمى سانتا إيزابيل (لوحة ١١٦) (٢٠٤) ونرى فى هذا الدير وكذا فى دير كونثبثيون فرانثيسكا ظهور عقود المقربصات المعمارية الغرناطية فى طليطلة لأول مرة ، وسيرا على الصورة المتبعة نفسها فى صالات جنة العرِّيف وصالون بركة Barca بقصر الحمراء نجد أن حجرة فى ذاك تتضمن فى الجزء العلوى لجدرانها أفاريز من المقربصات يقوم فوقها سقف خشبى ، وتكاد كافة هذه المبانى تتضمن عبارات غرناطية مكتوبة بالكوفية من ذلك الطراز المستخدم فى قصور توريسيّاس (شكل ٨١) ، وسوف تظل هذه فى طليطلة حتى بداية القرن الخامس عشر: مثل زخارف جصية فى دير سان خوان دى لابنتنثيا (لوحة ١١٦) وقد تحدثنا قبل ذلك عن النقوش الكتابية الكوفية الغرناطية بمناسبة الحديث عن أسقف قصر أوكانيا (٢٠٥) .

وترتبط بهذه المنازل الكبيرة منازل أخرى ، لا تقل أهمية عنها ، مقامة فى الهضبة الشمالية مثل: قصر كوريل دى لوس أخوس (٢٠٦) C. de los Ajos ومنزل بنيا أراندا دل دويرة ، وحجرات فى كنيسة سان ميجل دى أولميدو (١٤٢٦ م) (لوحة ١١٧) ولأول مرة فى قشتالة نرى قصر كوريل Curiel يتضمن ترس الجماعة الناصرية – التى أسسها محمد الخامس الغرناطى – محفوراً على الجص، ولقد وصل إلينا الفن الغرناطى والفن المدجن الطليطلى ، وقد اجتمعا فى انسجام فى الكثير من المنازل القرطبية المقامة خلال المدة بين نهاية الرابع عشر وبداية الخامس عشر وهى: كاسا دى لاس كامباناس C. de las Campanas ومنزل فرسان سانتياجو (لوحة ١١٨ ، ١١٩) .

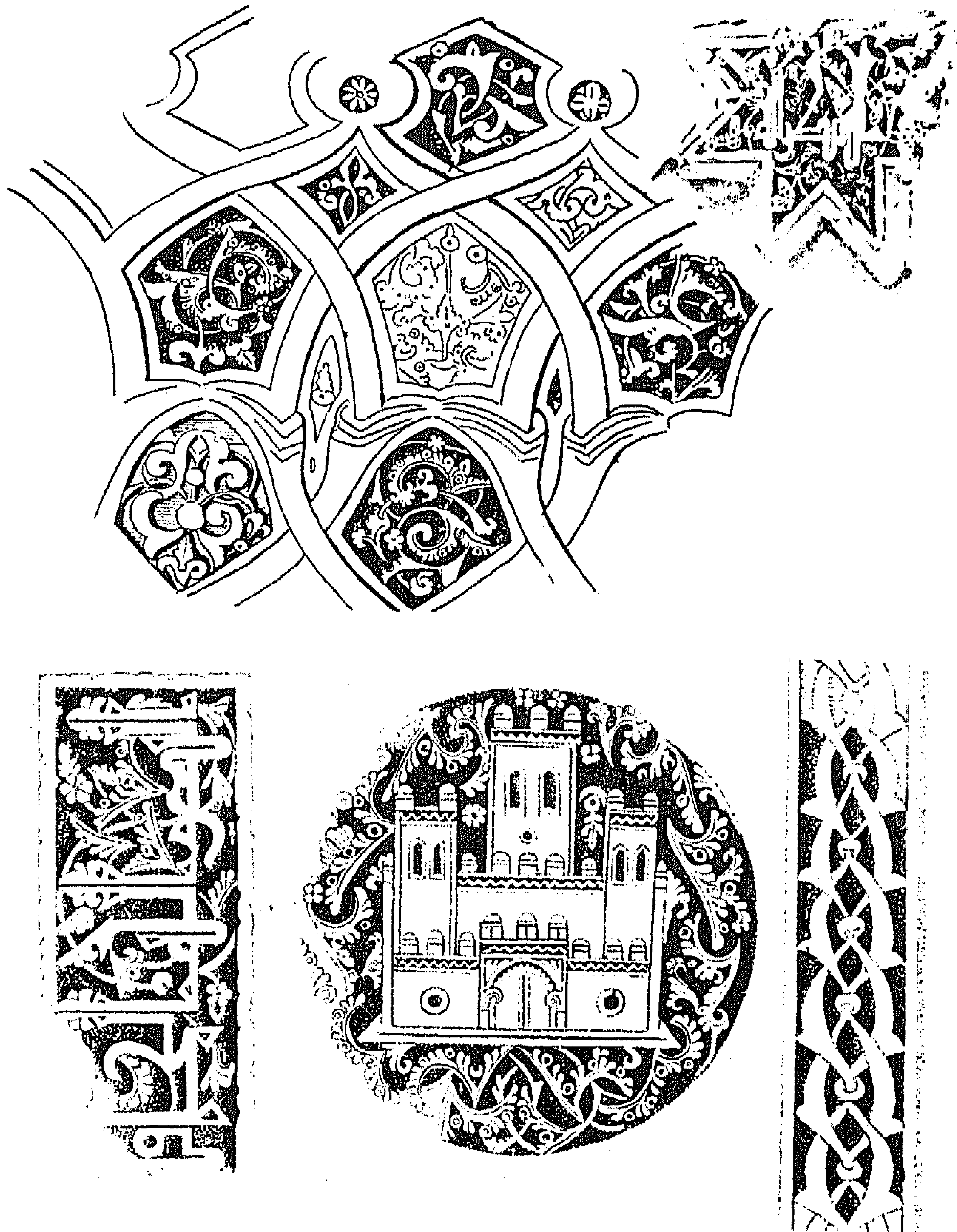
أخذت إشبيلية وغرناطة تُحدثان تأثيرهما على طليطلة بشكل تدريجى من خلال أرضيات ذات تشكيلات هندسية بسيطة تقوم على بلاطات مصنوعة من الطين المحروق، وقطع صغيرة مزججة (Olambrillas) ونلاحظ فى مقر الإقامة فى دير جوادالوبى ، التابع لجماعة القديس خيرونيمو ، وجود أرضيات ذات تقنيات وأشكال

تشبه كسوة الحوائط فى القصور الغرناطية ، ولقد انتصرت الوزرات والأرضيات المزججة الغرناطية (قصر الحمراء) فى الأديرة الطليطلية التى أقيمت خلال القرن الخامس عشر وخاصة فى دير سان خوان دى لابنتنثيا . أضف إلى ما سبق وجود الذليج الذى يحمل أشكالا حيوانية (خرافية بشكل أو بآخر) ترتبط بالأشكال الموروثة عن الفن الإسلامى فى الأعمال المدجنة خلال القرن الرابع عشر .



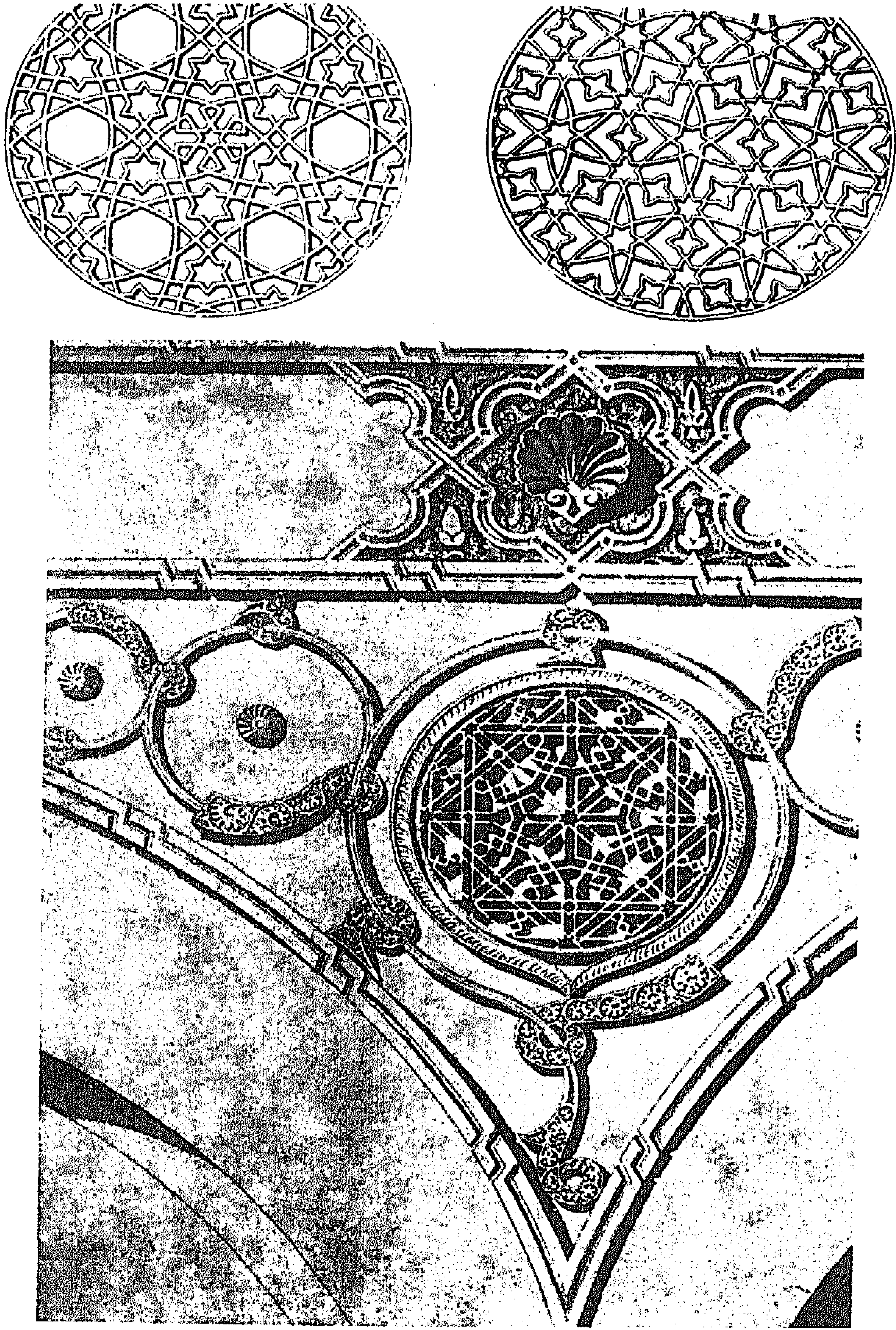
شكل ٥٨

عقد فى مصلى أسو نثيون - لاس أويلجاس دى برغش (طبقًا لهاينو)



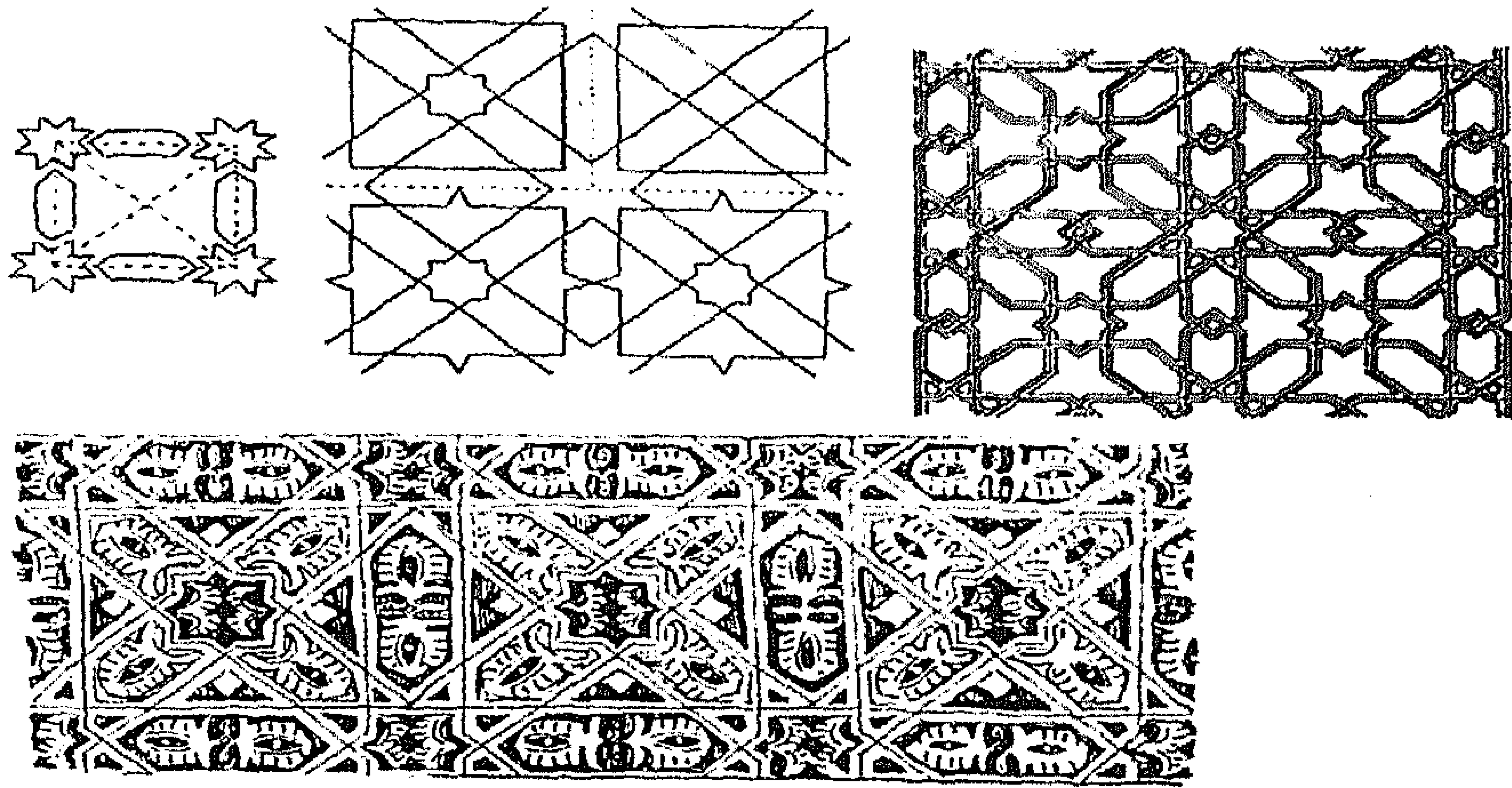
شكل ٥٩

زخرفة جصية مدجنة ، مقر الإقامة فى دير لاس أويلجاس ببرغش .



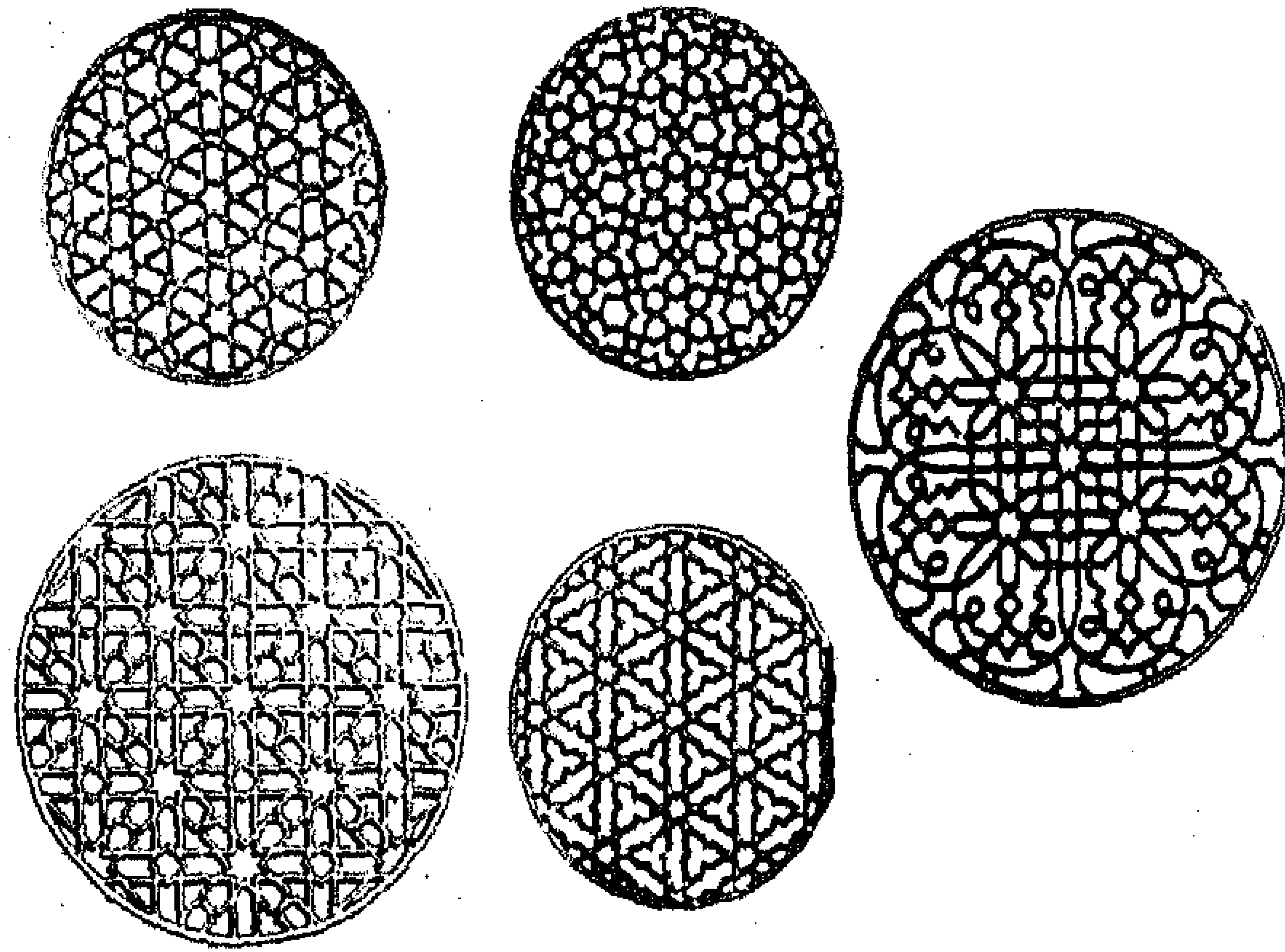
شكل ٦٠

زخرفة هندسية فى معبد سانتا ماريا لابلانكا :أ ، ب – (الزخرفة المدجنة الطليطلية – جومث مورينو)
ج – (الآثار المعمارية فى إسبانيا – طليطلة – أمادور دى لوس ريوس)



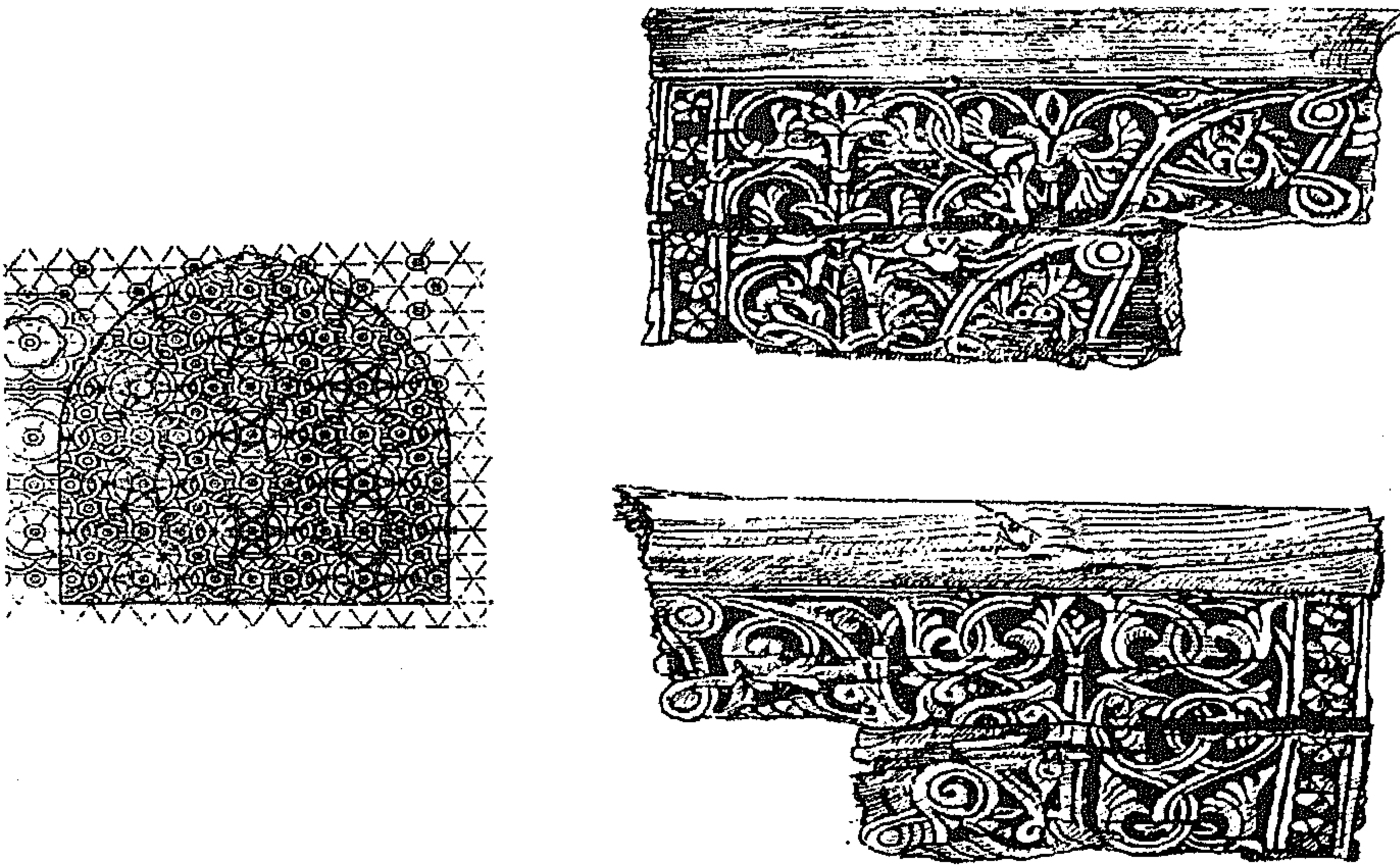
شكل ٦١

زخرفة هندسية أ – مدينة الزهراء (بابون) ب ، ج – نمط وتطورات لحقت به
فى معبد سانتا ماريا لابلانكا (طبقًا لـ كمبس كاثورلا ، وجومث مورينو)
د : زخرفة جصية فى العباد (١٣٣٩ م) تلمسان (مارسيه)



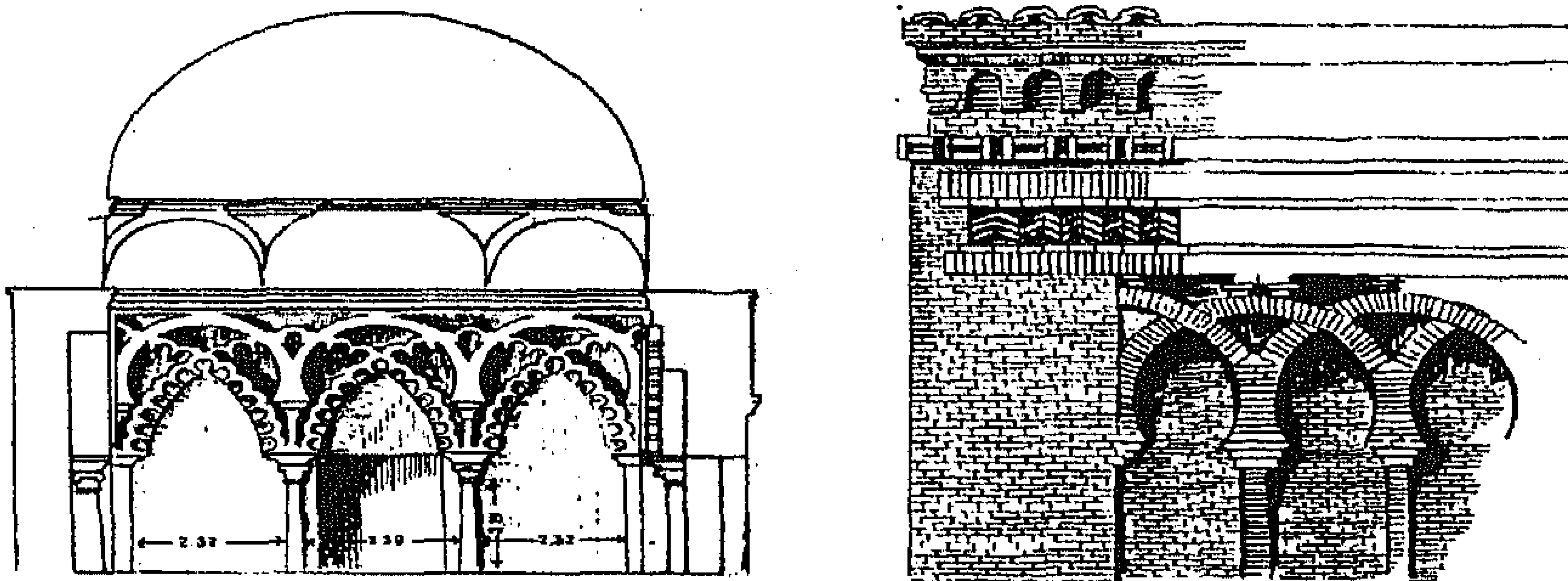
شكل ٦٢

أسطوانات ذات زخارف هندسية من الجص معبد سانتا مريا لا بلانكا
(جومث مورينو : الزخرفة المدجنة الطليطلية) .



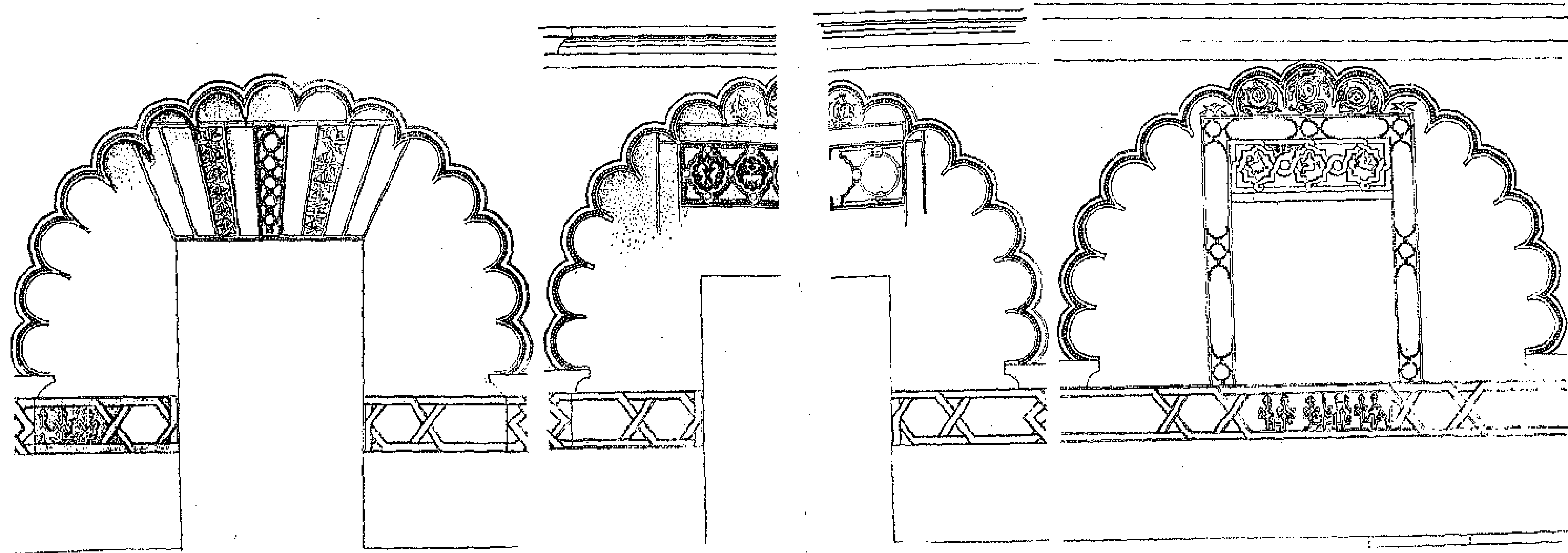
شكل ٦٣

شكل هندسى فى مسجد ابن طولون بالقاهرة (عن كريزول - الجزء لاثانى) - قباب خشبية طليطلية من هذا النوع الذى نجده فى معبد سانتا ماريا لا لابلانكا - رسم هاينو



شكل ٦٤

أنماط من "المصلى الذهبى" المدخل وكيفية رص الآجر من الخارج - قصر تورديسياس



شكل ٦٥

زخرفة في داخل الدهليز

تابع شكل ٦٥

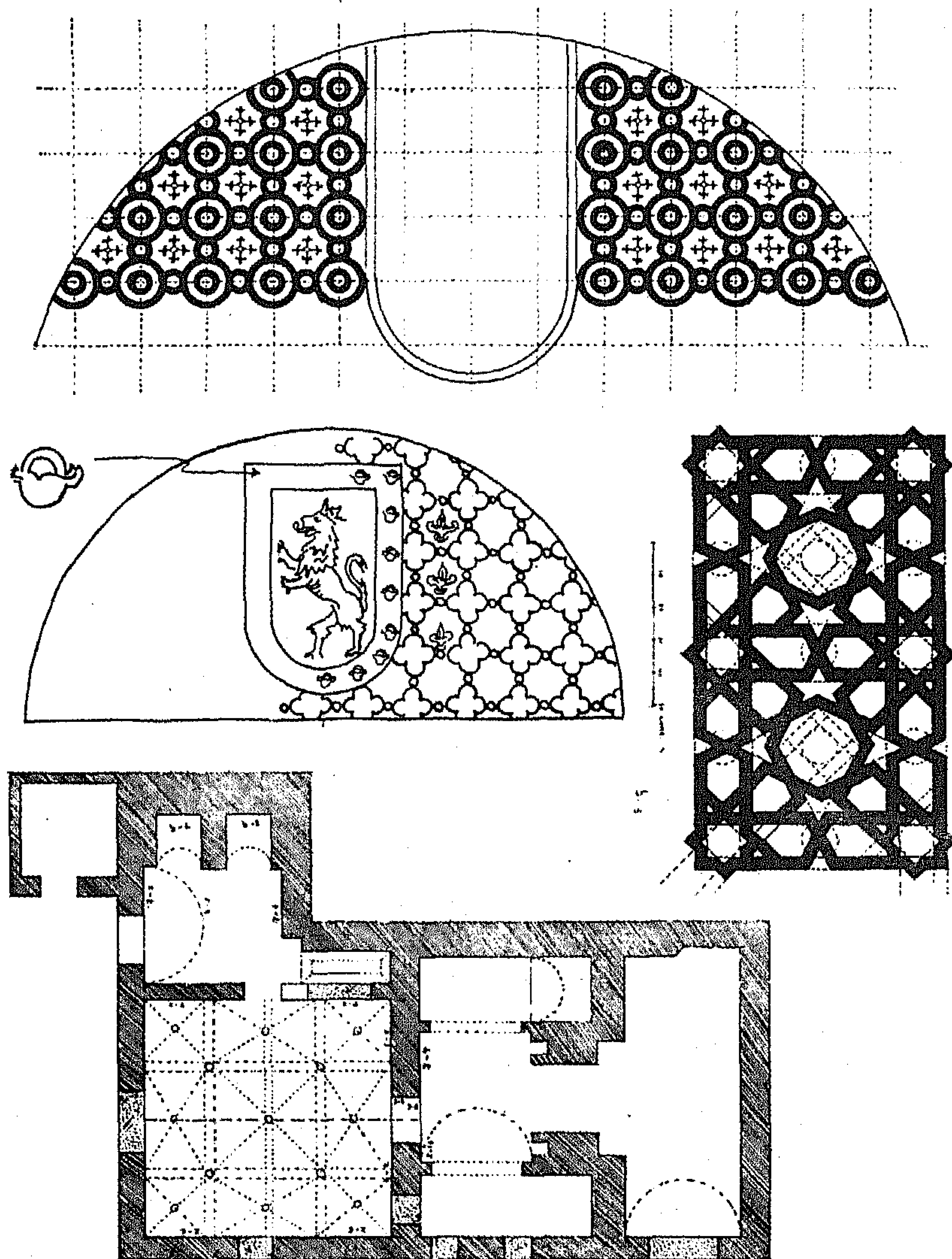
– قصر تورديسيأس



اللوحة السابعة عشر

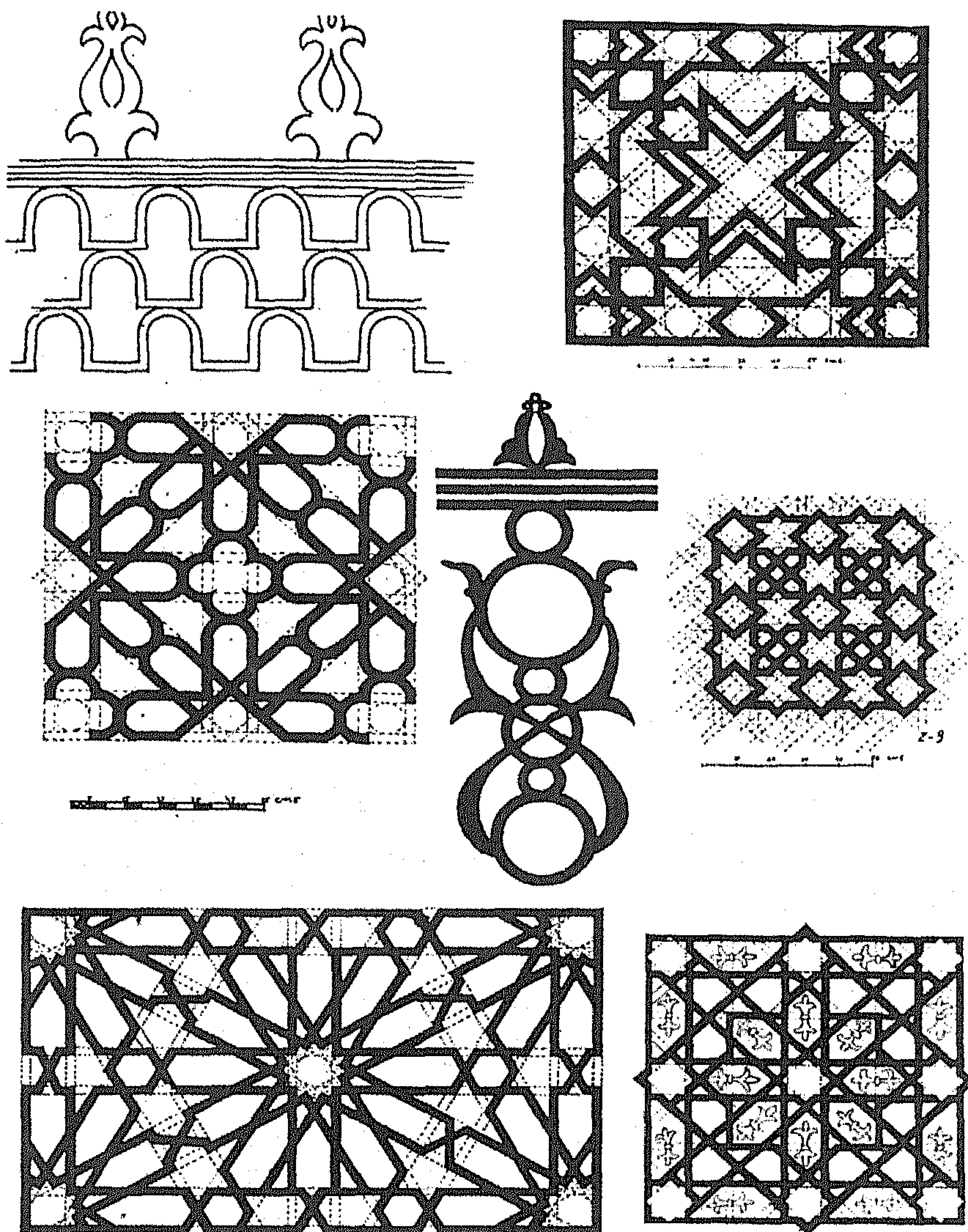
عباءة الأسقف الطليطلى السيد سانشو – تفاصيل . كاتدرائية طليطلة – القرن الثالث عشر

لنا فى المنسوجات المدجنة الطليطلية خير مثال فى العباءة الخاصة بالأسقف السيد سانشو ؛ فالشكل الهندسى المكون من شرائط مذهبة يضم النسر والأسد والحصن وكلها شعارات ، كما أن الزخرفة الهندسية على أساس استخدام المثمنات – والتى نعدم مثيلا لها فى شبه الجزيرة فى المدة السابقة على دخول الإسلام – نراها فى المدينة الساسانية معاريده Maaridh بالقرب من طيسفون . وبعد ذلك نراها على الزخارف الجصية فى سامرا والمسجد الجامع بمدينة الزهراء . وتوجد أشكال مثمنة تضم أشكالا رمزية فى المنزل الإسلامى الكائن فى شارع نونيث دى أرتى ، وفى القصر الإشبيلى المسمى قصر السيد بدرو .



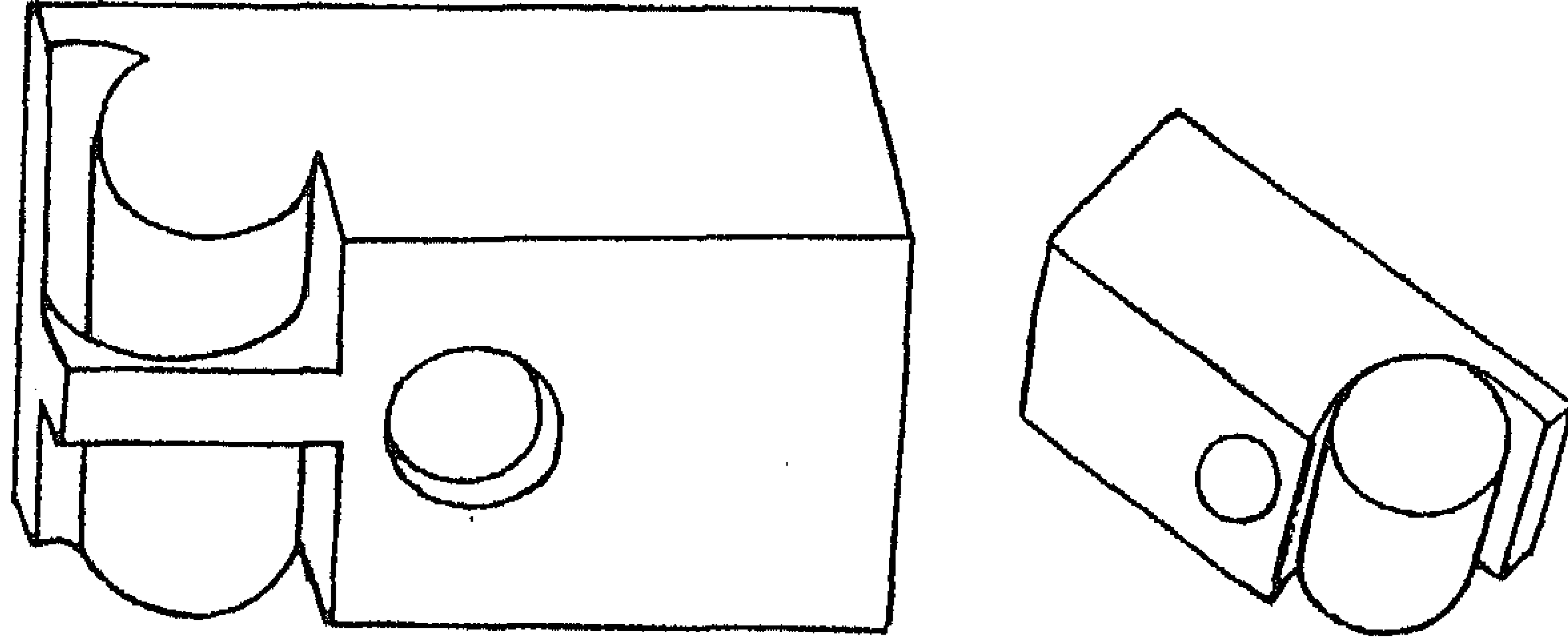
شكل ٦٦

زخرفة حائطية مرسومة فى دهليز الحمام . قصر تورديسياس - رسم فيليساساسترى وب بابون
الشكلان أ ، ب يرتبطان بـ ٢-T ، ١-L فى ال مخطط ، أما ج فيرتبط بـ ٣-



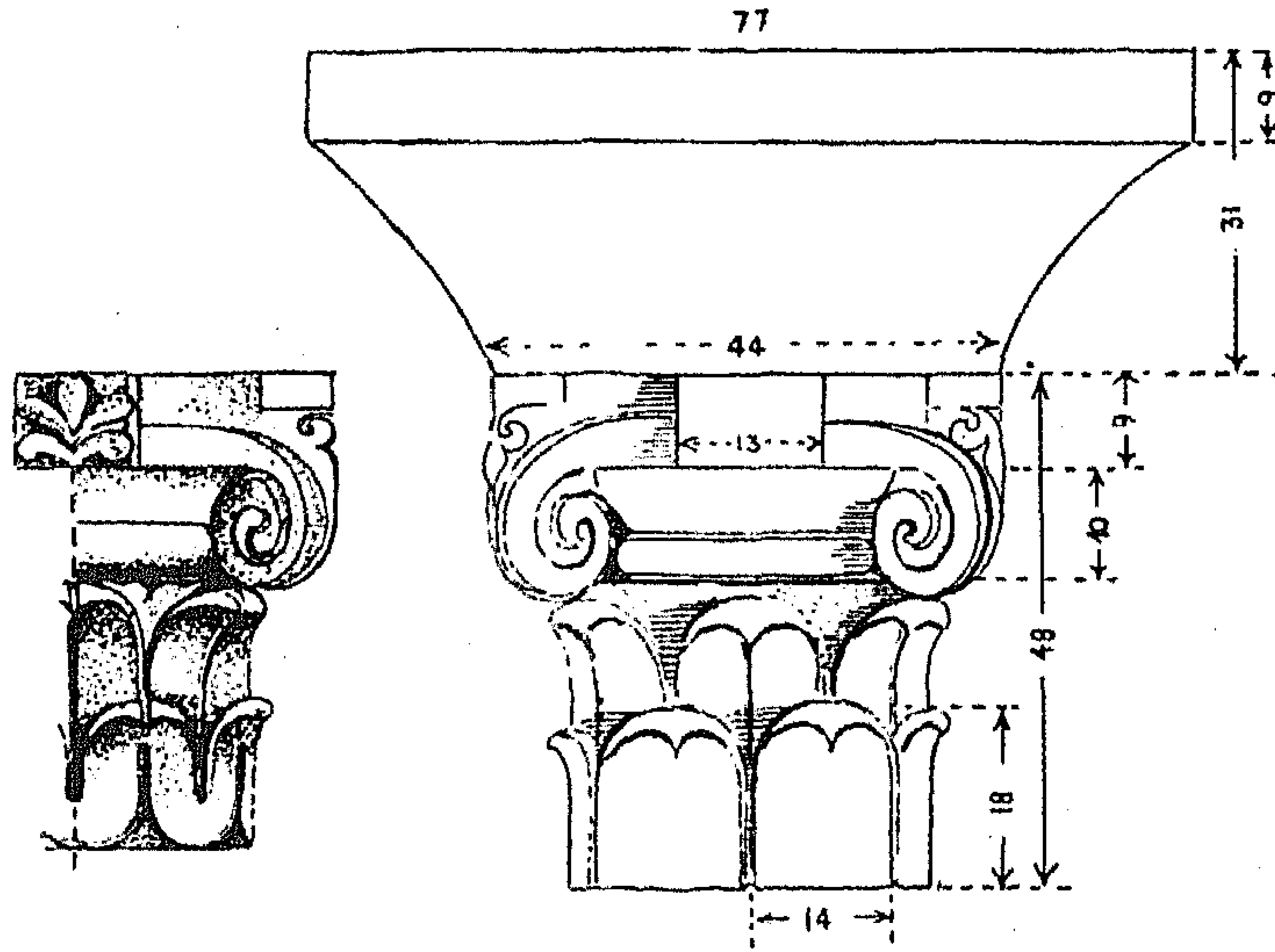
شكل ٦٧

زخرفة حائطية مرسومة فى حمام توردبسياس -رسم فيليساساسترى ، وياسيليوبان (الأشكال أ، ب ، جـ ، د ، هـ ترتبط بـ فى مخطط الشكل السابق



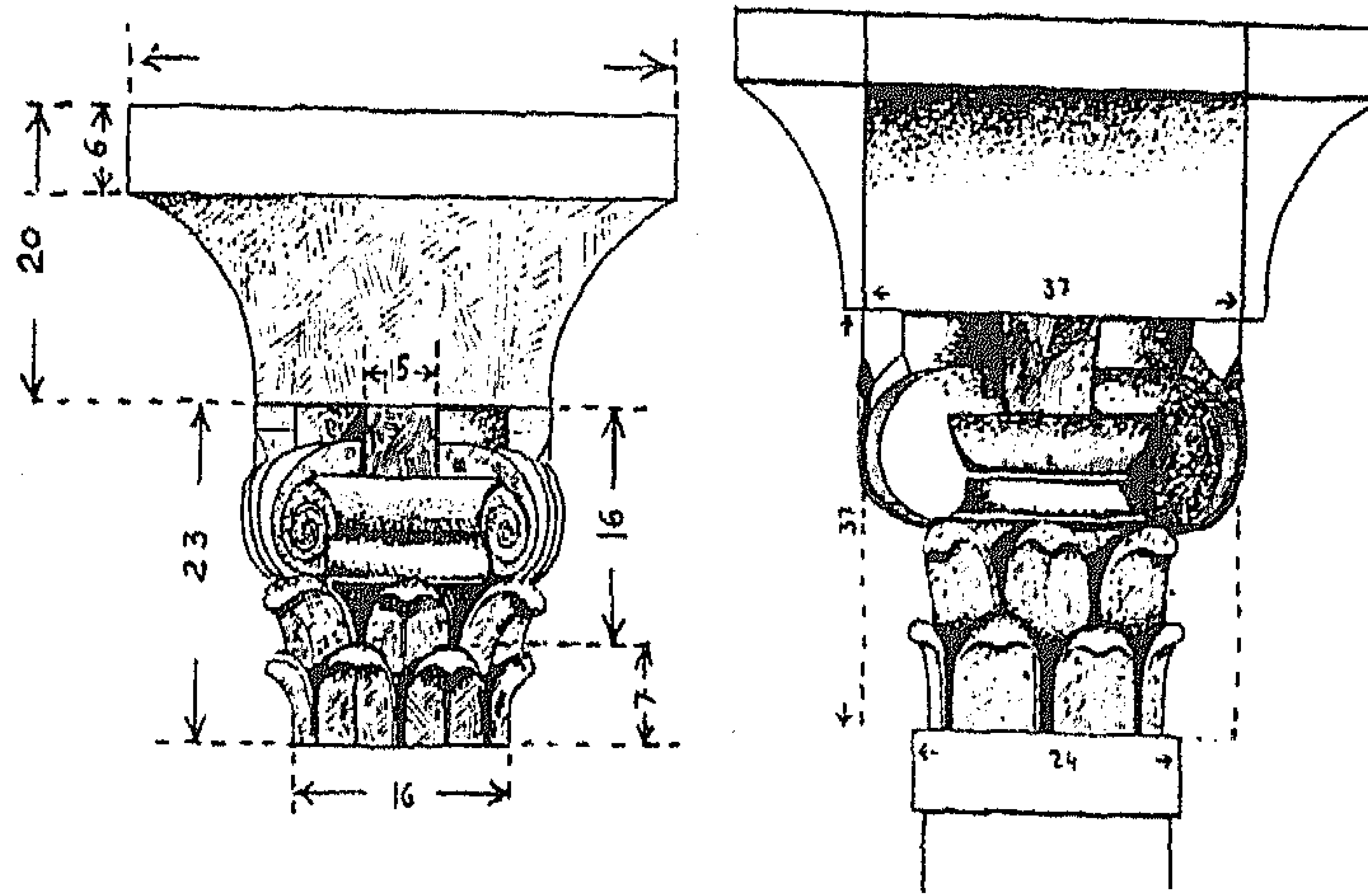
شكل ٦٨

سكرجات من قرطبة (كنيسة سانتا كلارا) ومن طليطلة (كنيسة سان رومان)



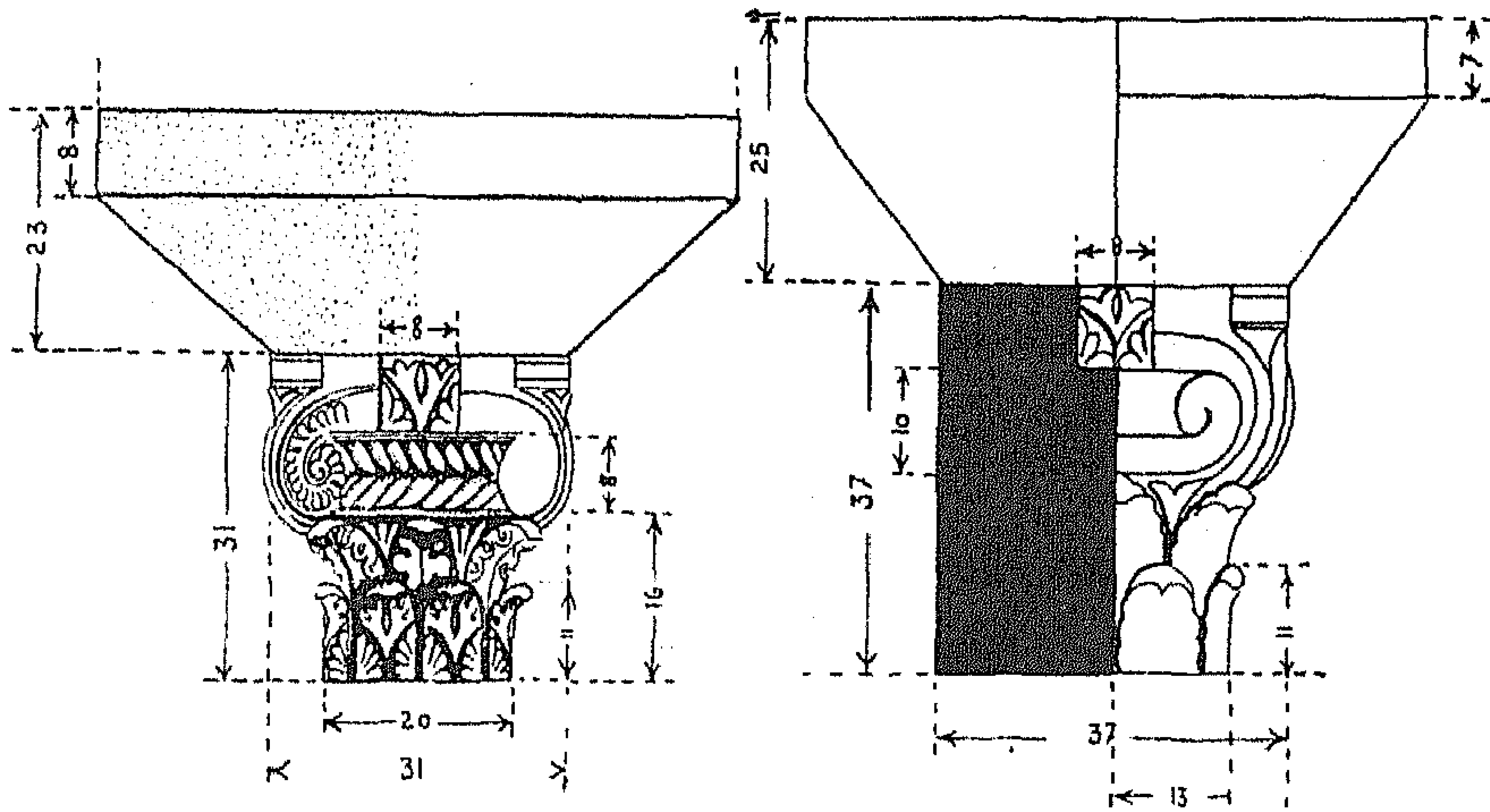
شكل ٦٩

تاج فى صحن بانديراس -إشبيلية - صحن فى المصلى الذهبى - (قصر تورديسياس)



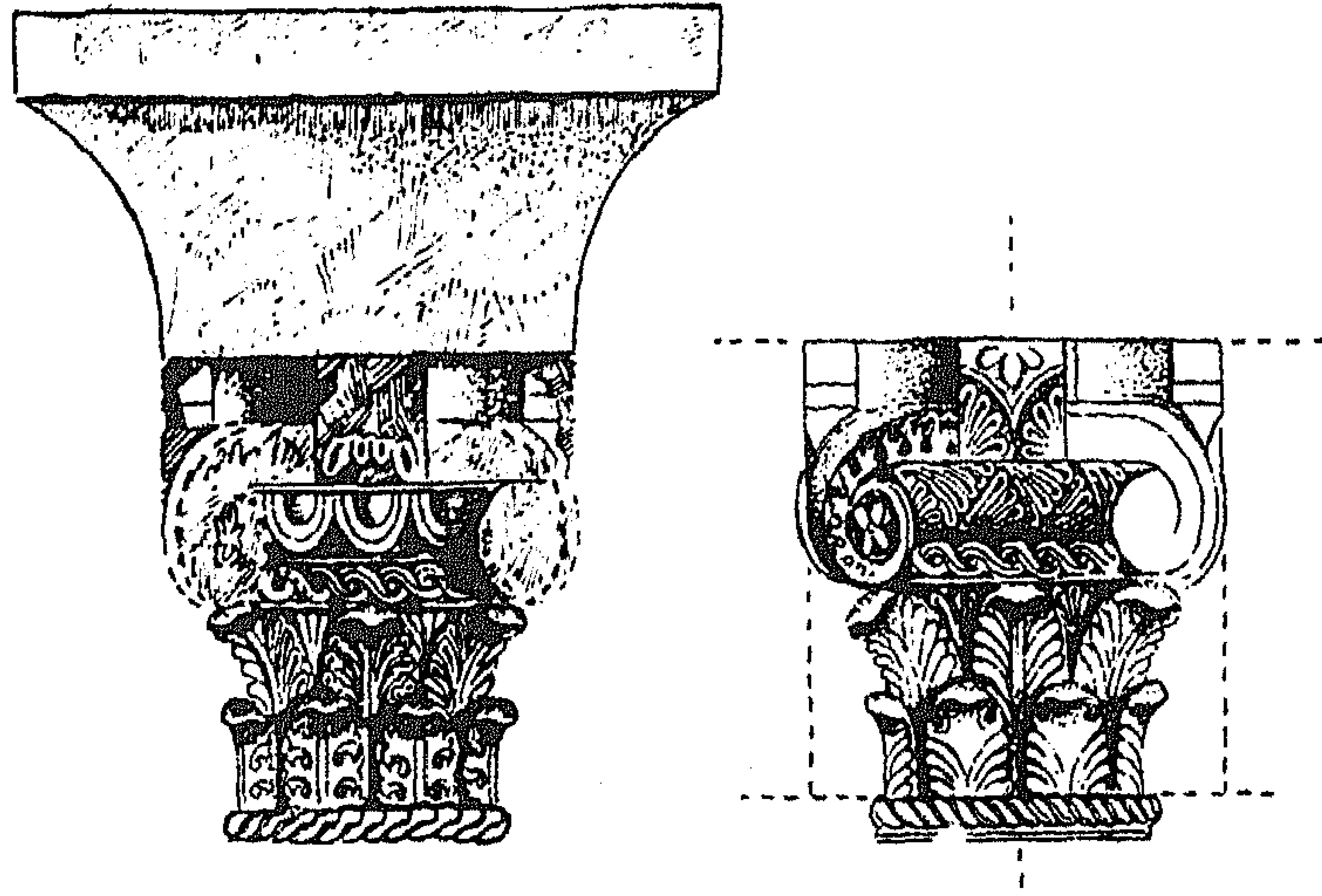
شكل ٧٠

تيجان فى قصر تورديسيان : أ : – من صحن المصلى الذهبى – ب : من الحمام .



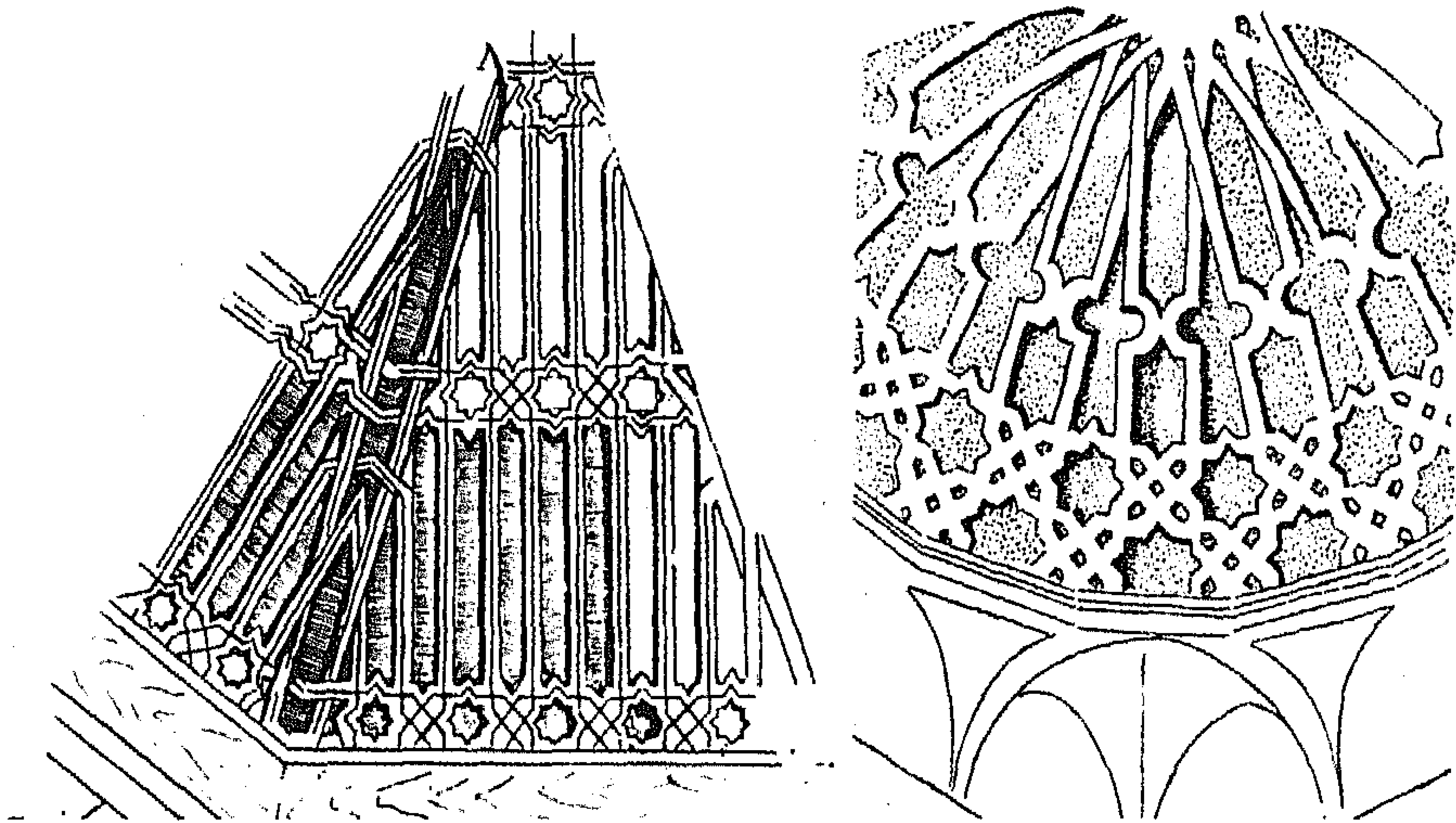
شكل ٧١

تيجان فى قصر تورديسياس . المصلى الذهبى .



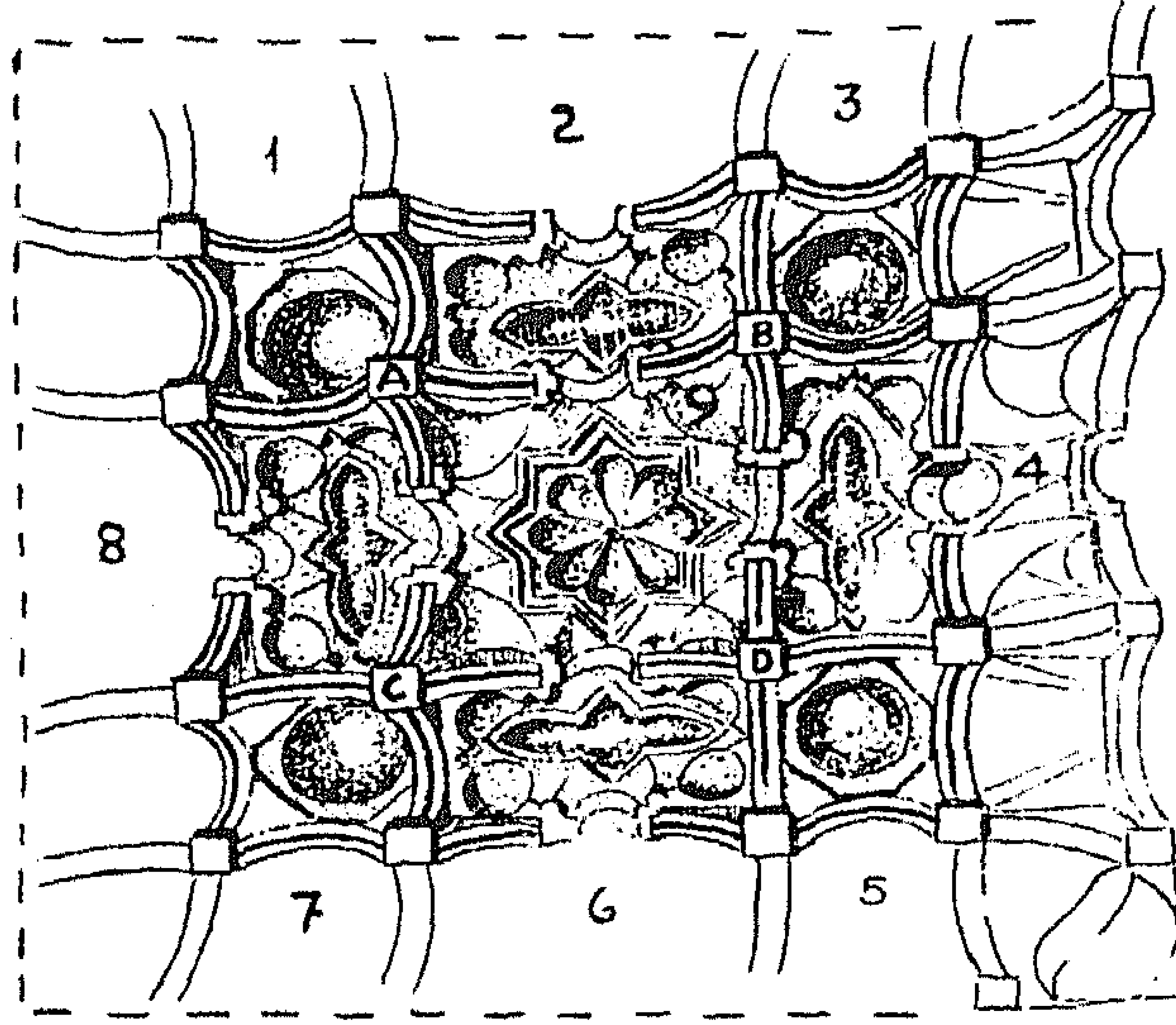
شكل ٧٢

تيجان فى وجهات المدخل – قصر تورديسياس



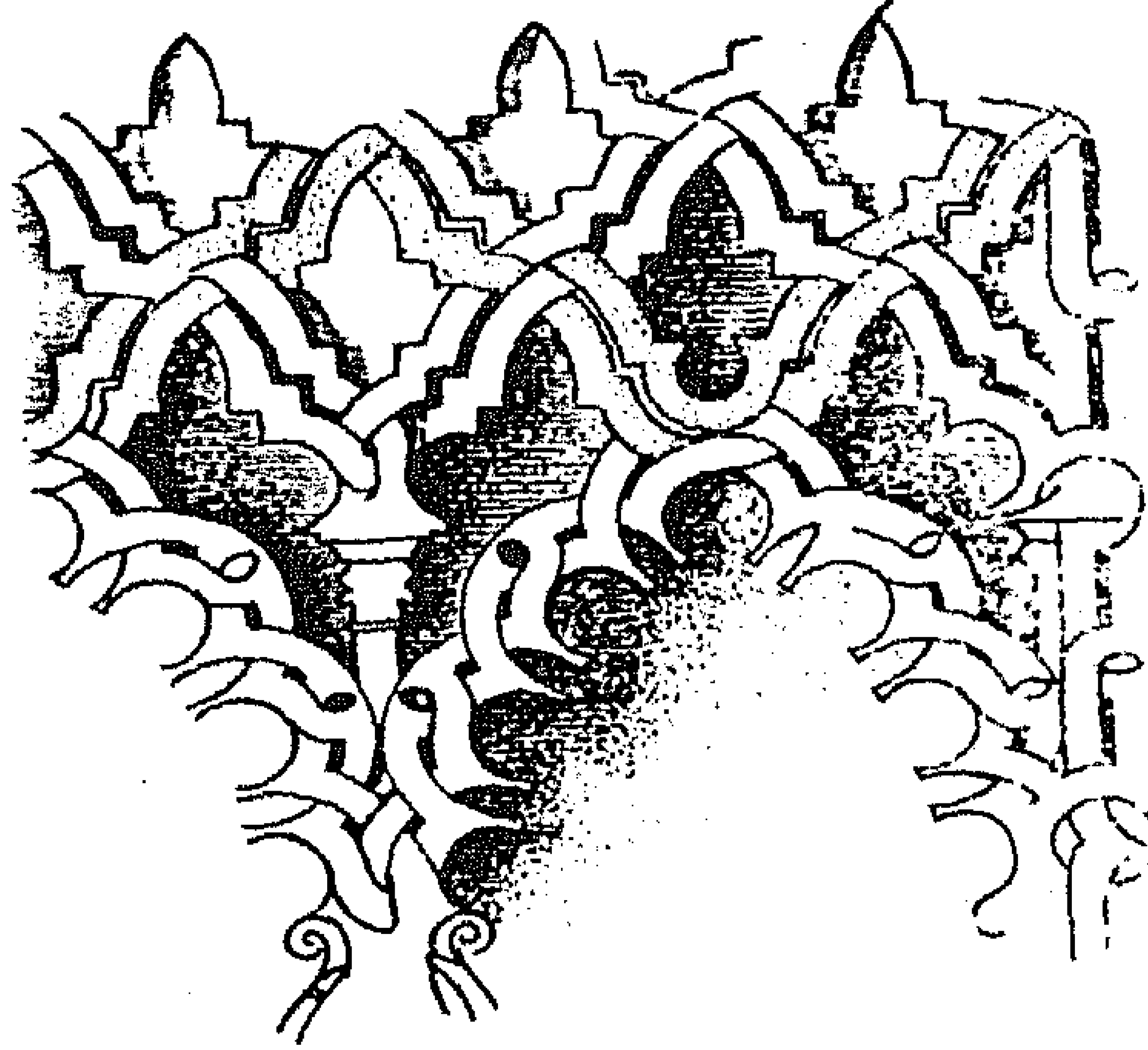
شكل ٧٣

سقف من الخشب الطليطلى (صالون/كورال السيد دييجو) وتفاصيل فى قبة المصلى الذهبى فى تورديسياس



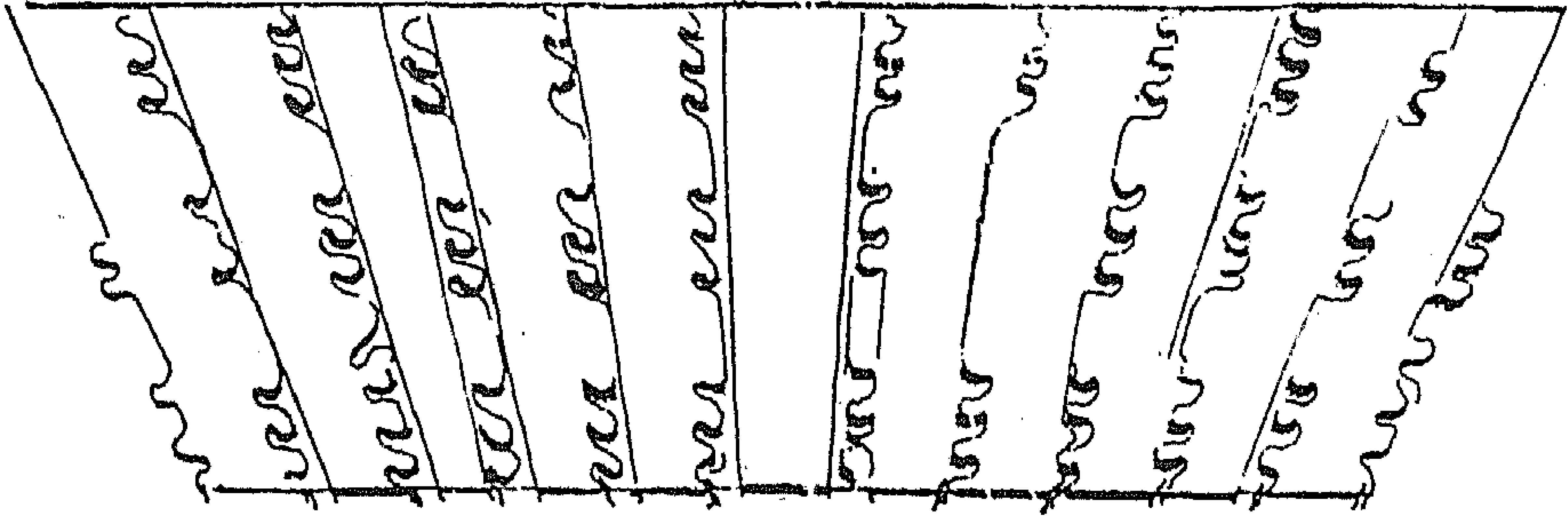
شكل ٧٤

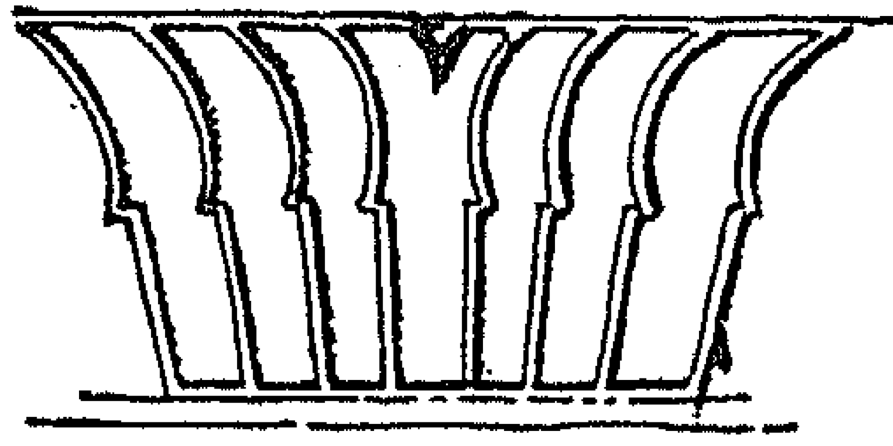
قبة مقربصا فى كنيسة أندرس – طليطلة



شكل ٧٥

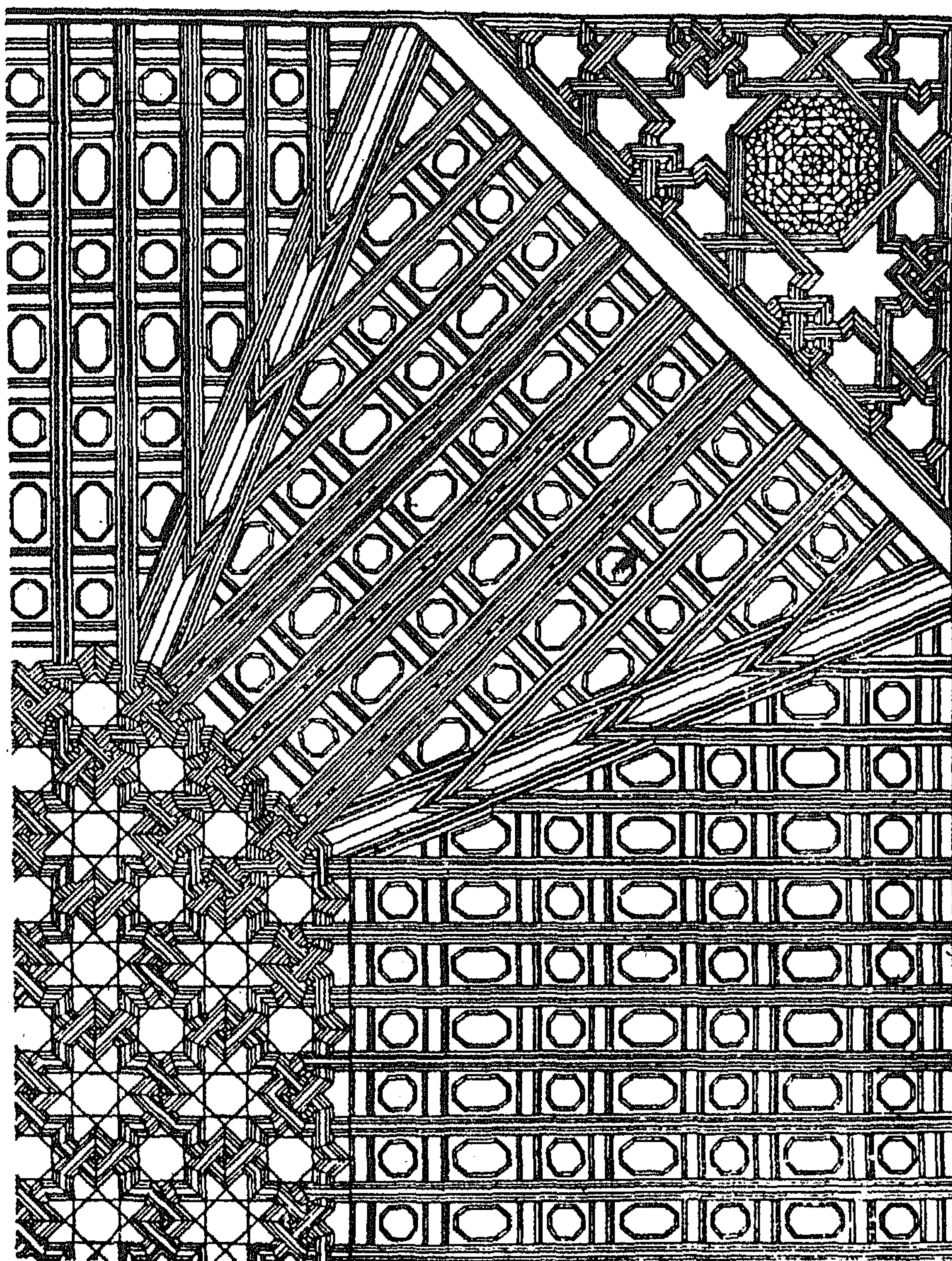
زخرفة حجرية فى المئذنة – مسجد حسن بالرباط





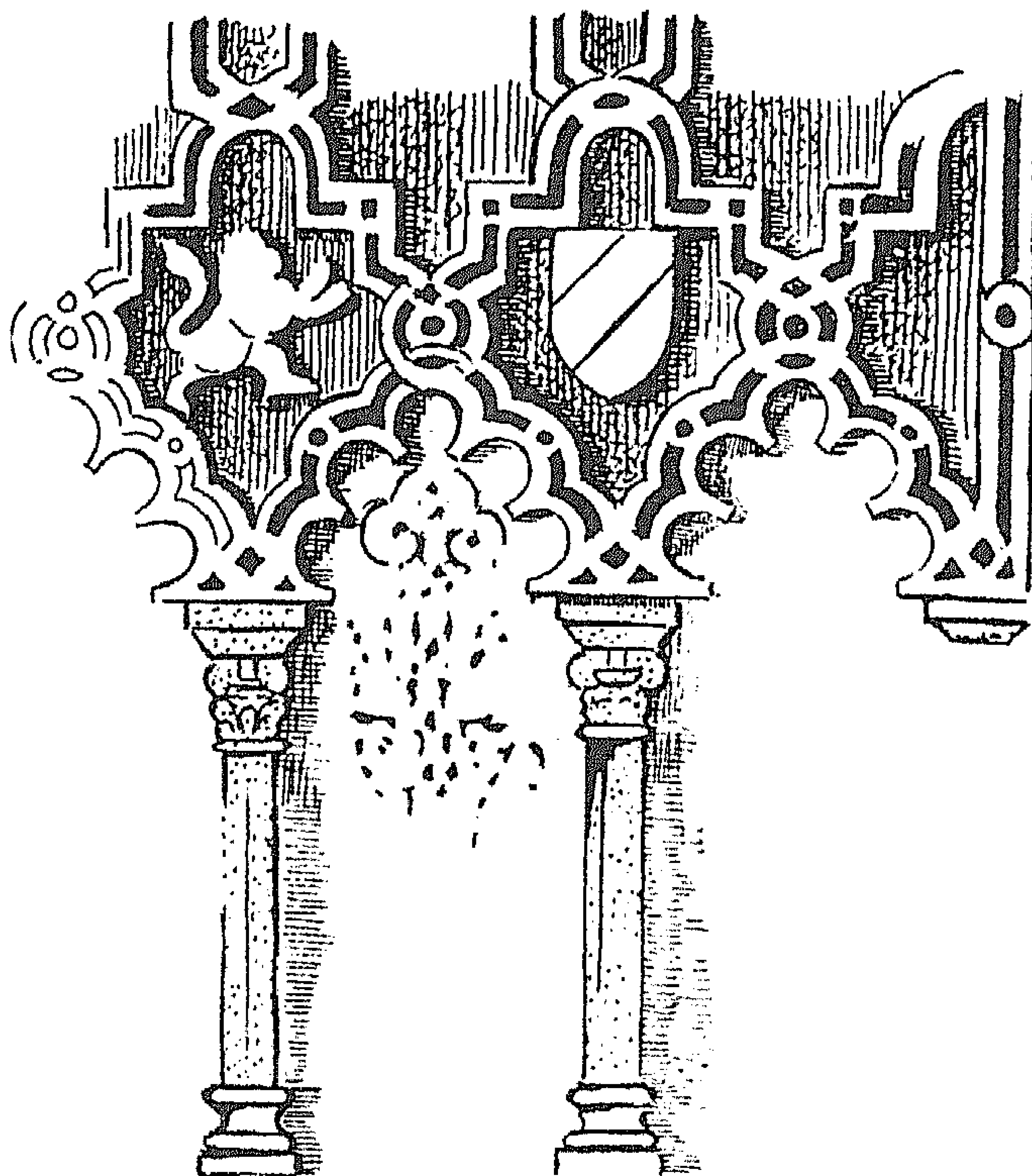
شكل ٧٦

عتب على شكل سنجات أ: قصر توردیسیاس ب: مسجد قرطبة (القرن العاشر)



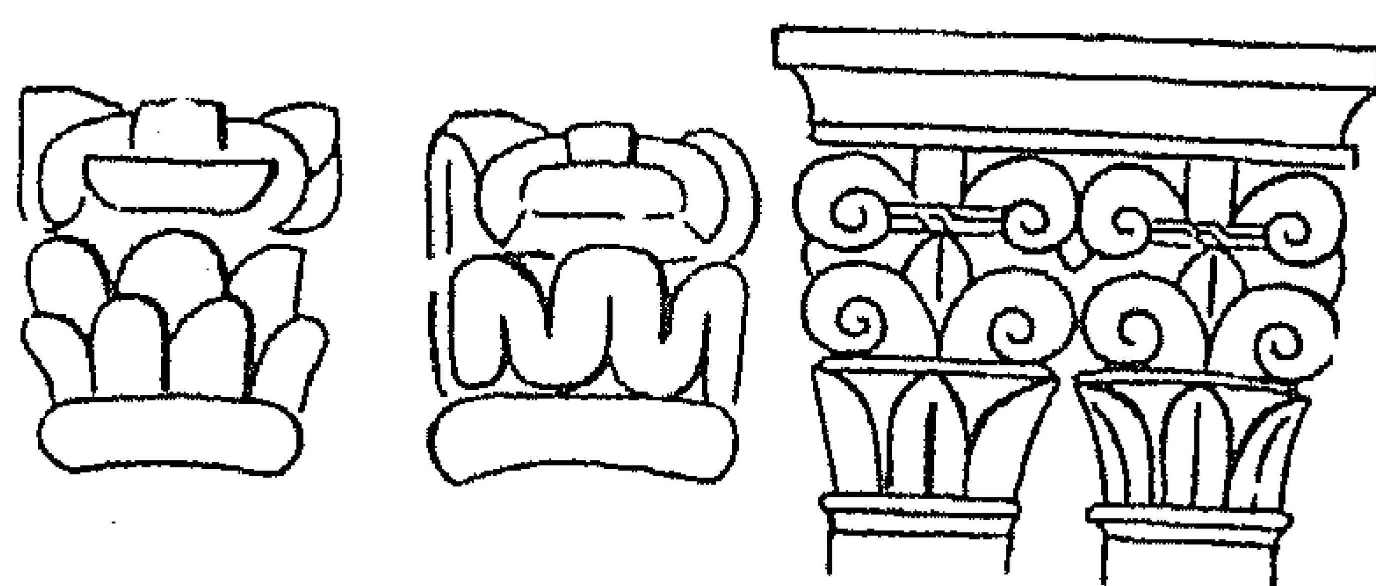
شكل ٧٧

تفاصيل فى سقف معبد الترانستو [أما دور دى لوس ريوس :" الآثار المعمارية فى إسبانيا]



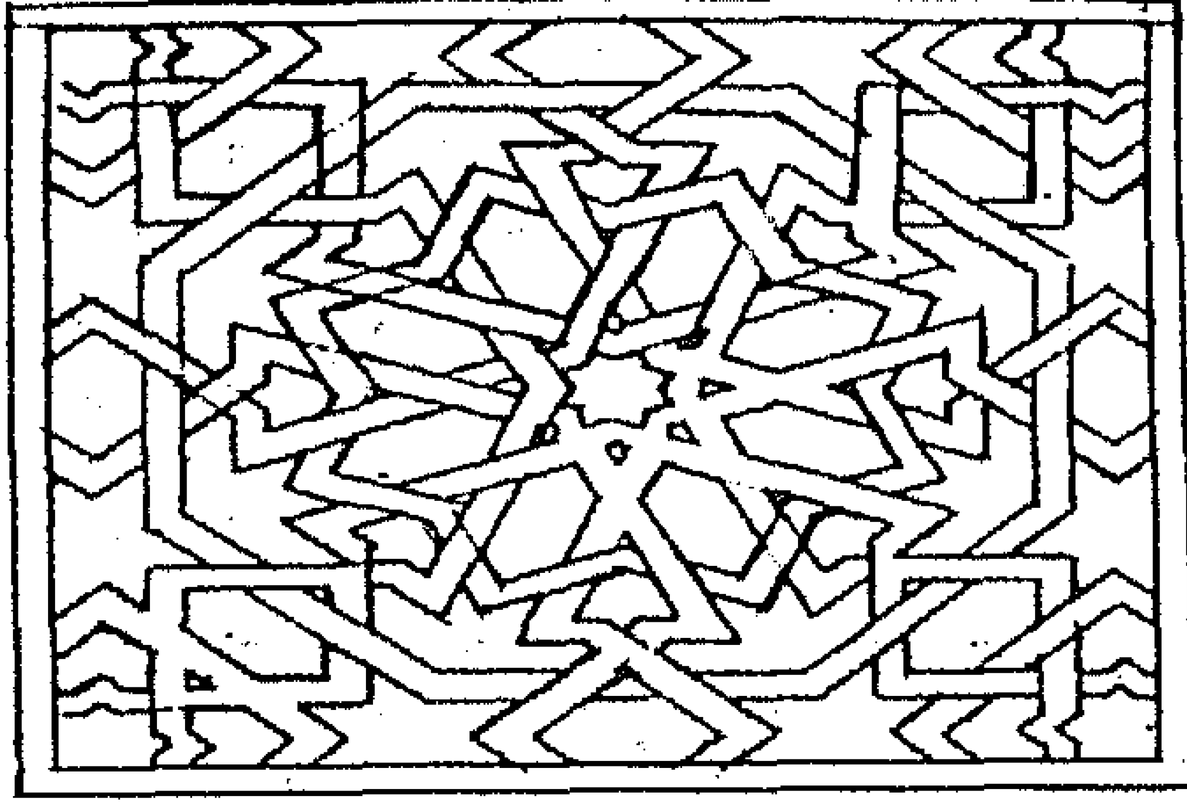
شكل ٧٨

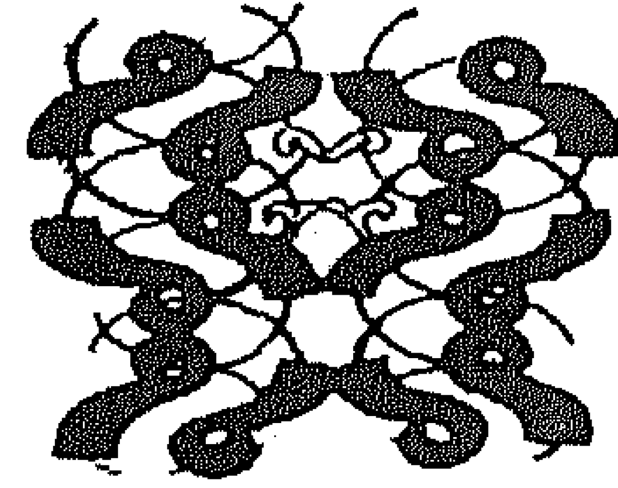
عقود زخرفية فى الواجهة الرئيسية –بقصر السيد بدرو بإشبيلية .

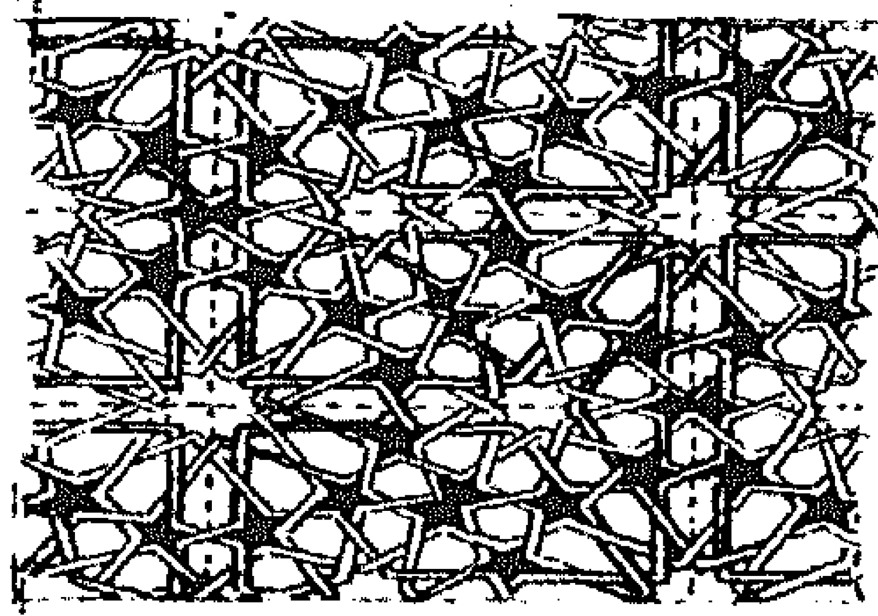


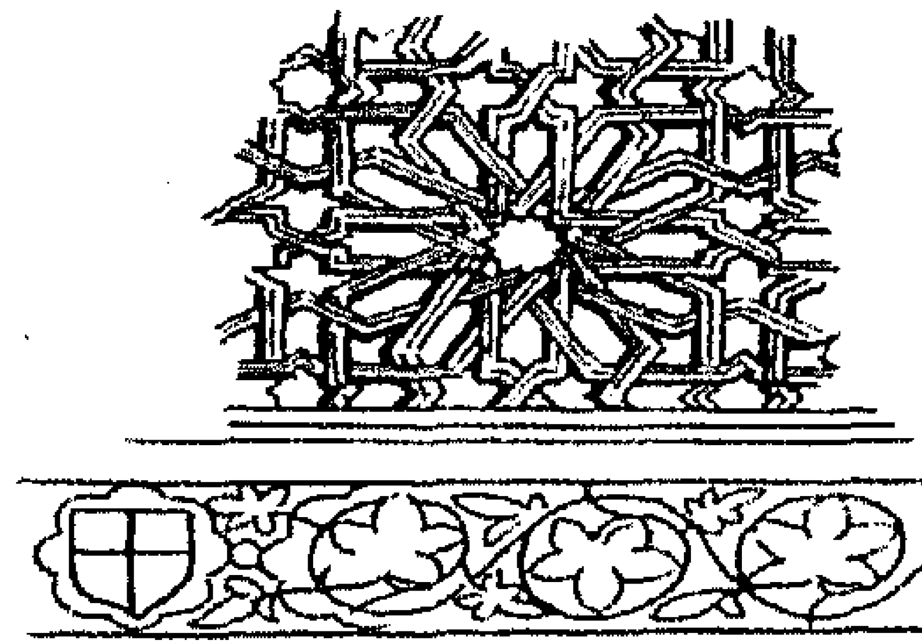
شكل ٧٩

تيجان مدجنة ، أ ، ب ، : واجهة قصر السيد بدرو فى إشبيلية – ج – معبد الترانستو



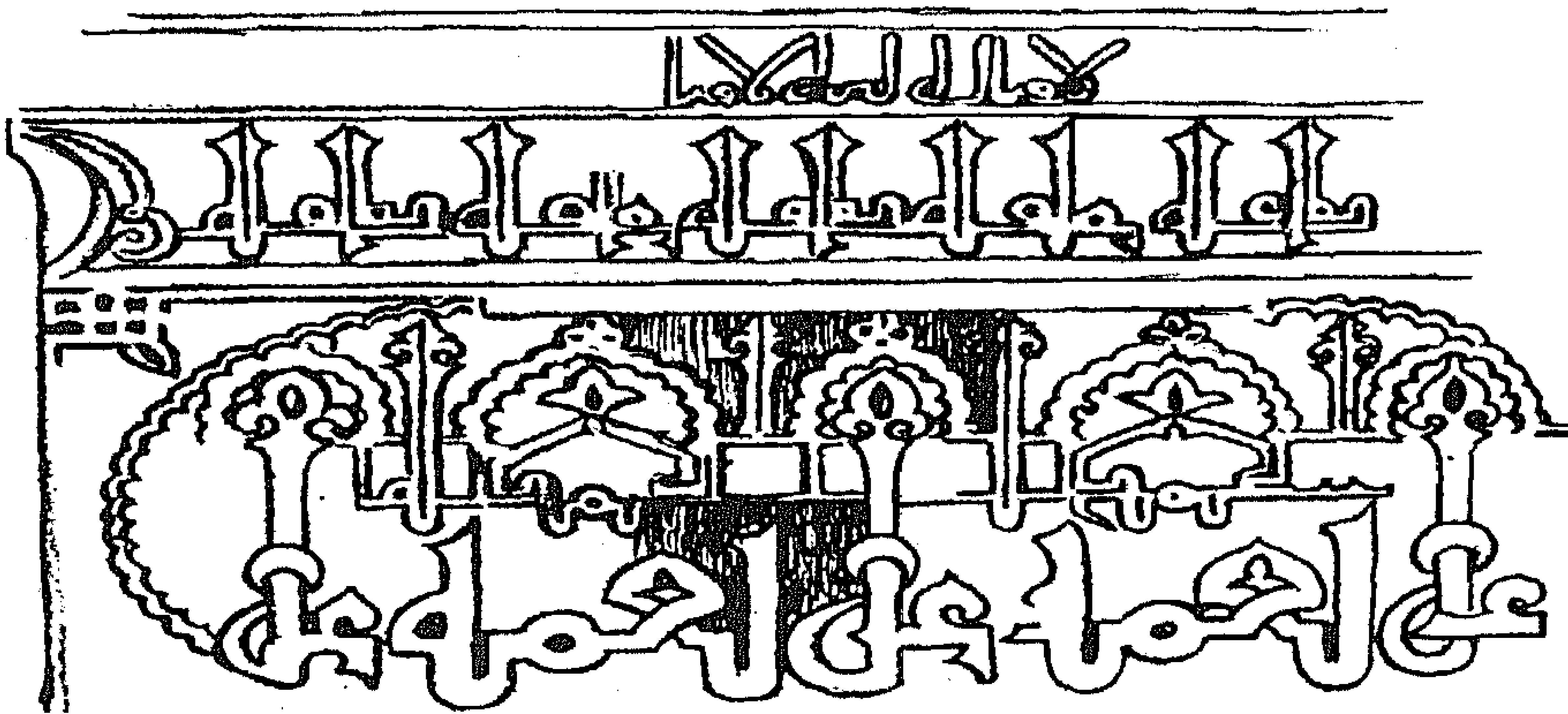






شكل ٨٠

زخارف طليطلية ذات تأثيرات أندلسية .(أ) جنة العريف وورشة المورو (ب) قصر السيد بدرو (قصر إشبيلية) والمصلى الملكى فى قرطبة وورشة المورو (ج) صالون ميسا وتورديسياس (سقف الكنيسة) (د) من السقف الرئيسى فى صالون ميسا



شكل ٨١

نقوش كتابية جصية طليطلية . منزل "الأرمنى" قصر توريسياس ، سويروتيث وكنيسة سان خوان دى لابنتنثيا ، والقصر – الحصن المسمى جاليانا

الفصل السابع

الطبيعية El naturalismo

الأصول ، الرسم خلال القرن الثالث عشر :

تعتبر كنيسة سان رومان وكذا التوسعة المدجنة التى أُدْخلت على مسجد الباب المردوم المبنيان المدجنان الوحيدان المعروفان بوجود زخرفة مرسومة فيهما . ويميّز كامون أثنار Camon Aznar وجود مدرستين فيهما : واحدة مدجنة ، والأخرى رومانية (٢٠٧) وترتبط الأولى بالسنجات المدهونة ، والخاصة بعقود منزل نونيث نونيث دى أرثى ، وكذلك ببقايا دهانات تم اكتشافها خلال السنوات الأخيرة فى كنيسة سانتا إيولاليا (لوحة١٢٠ ، ١٢٣ ، وشكل ٨٢) .

وعندما دخلت الزخارف الجصية الطليطلية مرحلة عصر المرابطين والموحدين نجد أن الزخرفة المرسومة المدجنة فى دور العبادة هذه ظلت عالقة فى أذهان الزخرفة المحلية ذات المذاق القرطبى ، ويفسر لنا كل من مسجد مدينة الزهراء وعقود منزل نونيث دى أرثى ، التى تمتلئ أفاريزها بالخط الكوفى ، الأصول الإسلامية لعقود البلاطة الرئيسية فى سان رومان ، والفارق هو أن النقوش الكتابية المسيحية بدأت تُستخدم هنا لأول مرة تحل محل النقوش الكتابية الإسلامية ، ونجد ذلك فى الحليات المعمارية المقعرة nacelas المدهونة باللون الأحمر ، وفى الوقت الذى نجد فيه المدرسة الرومانية تقوم برسم صور قديسين وأنبياء على الطبلات الخاصة بالعقود ، وعلى باطن تلك العقود ، نرى المدجنين يقومون برسم أشرطة تتضمن دوائر وسلاسل ذات حلقات طويلة تنفصل عن بعضها بخطوط عريضة ذات لون أحمر، وفى العقود نجد

تناويا بين السنجات المزخرفة الملساء سيرا على النهج الإسلامى المتبع خلال القرن الحادى عشر .

نلاحظ أيضًا أن الورود المرسومة على السنجات (صورة طبق الأصل للزخارف النباتية فى عصر الخلافة) تبزغ من لفائف تتسق مع الطريقة القرطبية ، ونرى الزخرفة نفسها فى بواطن عقود المدخل وفى الأعمدة (الذكر) machonesالرئيسية الخاصة بالبلاطة الرئيسية ؛ حيث تدخل الورود فى تناوب مع شبكات تشبه تلك التى توجد فى السنجات والكنارات الواسعة التى تم العثور عليها هذه السنوات فى مدينة الزهراء ، ولقد تم دهان الورود والبتلات باللون الأبيض ورُسِمتْ باستخدام اللون الأسود على خلفية حمراء .

ولقد تم تنفيذ القواعد القرطبية أيضا فى العقود المفصصة الخاصة بنوافذ مقصورة الكهنة presbiterio ؛ فقد تم تقليد الرخام الوردى من كابرا (Cabra) على الأكتاف كما أن خط منكب العقد يخرج عن خط المركز ، وهناك تناوب بين اللونين الأبيض والأحمر على السنجات الملساء ؛ غير أن زخرفة الطبلات هى أكثر تطورا؛ حيث تذكّرنا بالزخارف الجصية القائمة فى الحجرة المجاورة لمصلى أسونثيون فى لاس أويلجاس ببرغش (٢٠٨) .

وتم رسم طبلتى عقد بوابة المدخل بشكل فيه طلاقة ؛ حيث نلاحظ أن السعفات ذات الدعامات والأشكال الحلزونية تشكل تكوينات طليطلية وترتبط أيضا بالزخرفة الجصية الطبيعية التى ترتبط بعصر السيد بدرو ، وقد شحن باطن العقد بورود داخل دوائر منقولة من زخرفة ملوك الطوائف .

وخلال هذه المدة نفسها تولى الفنانون - الذين عملوا فى كنيسة سان رومان - رسم الجزء المدجن فى مسجد الباب المردوم (شكل ٨٣) وهى مناظر ذات شكل إسلامى إلا أنها عولجت بمعزل عن زخرفة مدجنة أخرى ؛ حيث نجد أن الأشكال الحلزونية فى سان رومان تتضمن إبزيمات قرطبية وأوراقا أخرى ذات ثلاثة أطراف Trebol مستوحاة من الفن المسيحى .

ولقد ولدت "الطبيعيّة" التى نجدها فى هذه الدهانات الأخيرة فى الزخارف الجصية خلال القرن الرابع عشر ؛ فاللفائف والأوراق ذات الثلاثة أطراف ، التى تشبه تلك التى توجد فى الباب المردوم ، يوجد رسم لصليب خشبى يرجع إلى القرن الثالث عشر ، موجود الآن فى المتحف الوطنى للآثار ، كما أن الجراب الجلدى والجص اللّذين رُسِمَ عليهما الصليب يعودان للظهور مرة أخرى - بعد ذلك - فى الرسوم القائمة فى قبة صالة العدل بقصر الحمراء . وصدق جوديول ريكارت Gudiol Ricart حين قال بأن هذه الرسوم التى تعود إلى القرن الثالث عشر "تشكّل جسر الوصل بين الرسم الحائطى الرومانى وبين زخارف الأسقف والعناصر المعمارية الخشبية الأخرى التى شهدت تطوراً كبيراً وسط شبه جزيرة أيبيريا ابتداء من القرنين الثالث عشر والرابع عشر (٢٠٩) .

وإيجازا للقول فإن الرسم المدجن خلال القرن الثالث عشر يفصح لنا عن نمطين من الزخرفة شديدى الارتباط فيما بينهما ، وقد تمّ تنفيذ النمط الأول باستخدام التقنية الإسلامية ، واستوحى الزخرفة الإسلامية السائدة خلال القرن الحادى عشر ، أما النمط الثانى فرغم أنه احتفظ بإيقاع النمط الأول إلا أن الأوراق التى تميل إلى الشكل الطبيعى وذات الشكل المسيحى كان لها الغلبة . وفى الوقت الذى نجد النمط الثانى قد استُخدمت فيه ألوان كثيرة ، نجد الأول قد اقتصر على الأحمر والأبيض . وظل هذان النمطان يُسْتَخدمان خلال القرن الرابع عشر . ولقد انتصر النمط الثانى فى معبد الترانزيتو ، كما أن "الطبيعية" الأوّلية التى نراها فى الباب المردوم تزداد ثراءً باستخدام الثمار والأوراق المنقولة عن الطبيعة نتيجة ميول قوطية ، وسوف تشكل عملية إحلال الزخارف "الطبيعية" ، محل تلك التقليدية ذات الأصول الإسلامية ، الملمح الأساسى للزخرفة الجصية الطليطلية المدجنة .

٢- الزخرفة الطبيعية علي الجص الطليطلى :

(أ) **الطبيعية والقديم** arcaismo : استطاع الفنانون الطليطليون خلال القرن الرابع عشر الإفادة من مختلف العناصر الزخرفية ذات الجذور المتعددة والمتنوعة ،

التى كانت تجوب أنحاء المدينة خلال تلك المدة ، وخاصة فيما يتعلق بالأوراق والثمار المستوحاة من الفن القوطى ، وقد تمكنوا من ذلك بفضل رؤيتهم الواسعة التى كانت محصلة التعايش الطويل بين المدجنين والمسيحيين . وعند دمج الزخرفة الإسلامية والزخارف النباتية المسيحية فى مستويين متراكبين نجد أن هذه الأخيرة لها الغلبة ؛ إذ تحتل المستوى الأول ، وبذلك يتم الحفاظ على السياق الفنى المترابطى والموحدى . أضف الى ما سبق وجود الأغصان الغائرة والعناصر الزخرفية الأخرى الإضافية القادمة من الزخرفة المحلية ذات المذاق القرطبى ، ولا تنتهى قائمة العناصر القديمة فى الزخارف الجصية فى معبد الترانزيتو ؛ إذ نجد الأغصان الدائرية ذات الخطاف (شكل ٨٤) وثمرة الفلفل والسعفات ذات الورقتين مع وجود ثمرة فى الوسط ، والأغصان المزخرفة على شكل حبل والأغصان المسطحة والمنحنية وكنارات التعرجات وإبزيمات ملتصقة بالأذرع وورود ذات بتلات مختلفة العدد وثمار الأناناس ، والقرنفل .

والأغصان عبارة عن شكل لولبى تخرج منه أغصان أخرى أصغر حجماً ، وطبقاً للمكان الذى توجد فيه هذه الأغصان اللولبية (المستطيل أو الطبلات) تتكون أنماط عبارة عن خمسة أو أربعة لوالب ، ولقد استخدمت هذه الأنماط فى الزخرفة الخلافية، وعلى الخشب الطليطلى إلا أنها هنا ازدادت ثراءً من خلال الزخرفة النباتية المسيحية والأشكال الحيوانية ، والأشكال الأدبية العربية والمسيحية .

ولقد تم تنفيذ هذا اللقاء بين الفن المحلى والفن القوطى ببراعة ذات أصول إسلامية ، ويلاحظ جومث مورينو أن هذه البراعة ترتفع بالجص إلى مستوى المواد النبيلة .

(ب) الزخارف الجصية الأولى : بدأ الأسلوب الجديد من خلال لوحتين تذكاريتين من الجص فى كنيسة إيسكاس (طليطلة)[٢١٠]، ويمكن أن نقرأ فيهما التاريخ ١٣٤٢ م ، ١٣٥٠ (لوحة ١٢٤) وهما سابقتان على تاريخ إنشاء برج الأجراس الخاص بالكنيسة ، وتظهر الزخرفة على اللوحة الأقدم بشكلها الشديد الطبيعية (شكل ٨٥) فهى مغطاة بلفائف متقاطعة مكونة تشكيلا شبيها بما يوجد على عضادات الرخام فى

قصور ملوك الطوائف إلا أن الزخارف النباتية على هذه اللوحة (المكونة من أوراق شجر الجوز وثمار البلوط تحل محل الورود والبراعم Cogollos المعهودة عن القرن الحادى عشر ؛ أما اللوحة الأخرى فقد نفذت بمزيد من الدقة ؛ حيث نجد بها أوراق الكرم وعناقيد العنب ذات الأطراف الخلافية والموزعة بانتظام فى الفراغات القائمة ، ويمكننا أن نرى إبزيمات ملتصقة بالغصن فى كلتا اللوحتين ، كما أن كلا الحيوانين الخرافيين المستلهمين من التراث الإسلامى قد التفت رقبتهما ، وخرجت اللفائف من فم كل واحد منهما فى اللوحة الأولى . وتجدر الإشارة إلى أن خروج الأغصان الكبيرة من أفواه الحيوانات الخرافية مردّه إلى لاس أويلجاس (فى برغش) ولقد وُلِدَ ذلك فى إطار الزخرفة المسيحية ، كما أنه يتكرر أيضا إلى جوار اليد التى تقبض على بعض النباتات - فى لاس أويلجاس أيضا - فى الزخارف الجصية الطليطلية المُستخدم فيها الأسلوب الجديد ، ثم انتقل إلى قصر الحمراء على عهد محمد الخامس - قاعة الأختين - وإلى الزخارف الجصية الإشبيلية - المصلى فى قرطبة وقصر آل قرطبة فى أستجه Ecija .

نرى الزخارف الطبيعية أيضًا وقد انضمت إلى العمارة الطليطلية المحلية فى دهليز قصور توردِيسيّاس (شكل ٦٥) وتغطى سنجات هذه الحجرة لفائف وأوراق ذات خمس بتلات تماثل تلك التى نراها فى منصة معبد الترانزيتو.

ويطرأ على الأسلوب الجديد تطور نراه فى صحن المصلى الذهبى ؛ بحيث يغرق الحوائط والعقود (لوحة ١٢٥ ، ١٢٦) (شكل ٨٦ ، ٨٧) ولأول مرة نرى الجمع بين الفن الموحدى والزخرفة الجصية الطبيعية ، وسوف تنتقل هذه الزخرفة إلى معبد الترانزيتو وإلى قصر إشبيلية ، وفى الصحن تظهر السعفات القديمة ذات الورقتين وثمرة فى الوسط ، وهى عنصر زخرفى تمت دراسته فى المنازل الطليطلية التى ترجع إلى القرن الحادى عشر ، وعلى الأكتاف الموجودة فى الزوايا وفوق البوائك تظهر اللفائف فى كل من كنيسة سان رومان ، وكنيسة أيّسكاس فى تواؤم مع الأشكال الزخرفية النباتية الجديدة . وهذه الأخيرة سوف تقود فيما بعد إلى ظهور أشكال جديدة مكوِّنة بذلك مجموعة من العناصر الزخرفية النباتية الجديدة تماما فى ميدان الفن خلال العصر الوسيط (شكل ٨٨) .

وسرعان ما قللت هواية الفن المدجن ، المتمثلة فى استخدام الإيقاعات والتكوينات المتوازية التى ترجع إلى عصور مضت ، من التلقائية التى عليها "الطبيعية" ؛ ونظرا للأهمية التى ستكون عليها فى ميدان الزخارف الجصية اللاحقة نبرز تلك الزخرفة الخاصة بأفاريز دهاليز الصحن؛ إذ نراها مكونة من أشكال حلزونية كبيرة تنبت منها أربعة أشكال حلزونية صغرى متشابكة أحيانا وغير متشابكة أحيانا أخرى مع الأشكال الحلزونية الصغرى المجاورة لها ؛ ونجد هذه على زهور حمراء ، كما أن الإفريز محاط بأوراق على شكل رمح لونها أخضر (شكل ٨٦) .

(ج) معبد الترانزيتو : وبعد مدة قليلة تولى الفنانون المدجنون فى توردیسیاس زخرفة المعبد اليهودى المسمى "صموئيل آل ليفى" ونرى فى زخارفه الجصية طريقتان: تتسم الأولى بأنها أكثر تلقائية وترتبط بالزخارف الجصية فى مصلى إيّسكاس وفى توردیسیّاس ؛ أما الثانية فهى أكثر مهارة والتزاما ، وهذه نراها فى صحن توردیسیّاس ؛ حيث تتشكّل مع إسهامات موحّدية وأوراق طبيعية ، وترتبط الزخرفة الخاصة بقصر السيد بدرو (إشبيلية) بهذه الطريقة الثانية .

وتُنسب الأفاريز العليا الكائنة فى المعبد اليهودى إلى الطريقة الأولى (لوحة ١٢٧ وشكل ٨٩) ولقد انتصرت فى هذه الأفاريز جمالية قوة الزخرفة القوطية مثلما هى الحال فى إيّسكاس ، فالأغصان تخلو من الأبزيمات وحولها مجموعتين من اللفائف - حيث توجد كل مجموعة حول غصن مركزى تمسك به إحدى الأيدى ، كما أن "كراهية الفراغ" horror vacui دفع إلى استخدام الكثير من الأوراق وحبات العنب تحتل كل شىء فى المساحات الخالية ، كما أن الطريقة المتبعة فى وضع الأوراق (غير دقيقة دقة كاملة) قللت من أهمية مسار الأغصان وبذلك نجد أن الإفريز يشبه - فى الكثير من تفاصيله - الزخارف المسيحية المعاصرة، وقد حانت اللحظة التى يزداد فيها عمل مدجّن من الزخرفة الحائطية القوطية .

وتطبيقا لمبدأ فنى إسلامى قديم فإن أفاريز أوراق الكرم تتناوب مع أفاريز أخرى مليئة بأوراق شجر البلوط وثمارها ؛ حيث نلاحظ أن الغصن يذكّرنا مرة أخرى

بالإسهامات الإسلامية ، ويظهر على أنها شريط مضفر ؛ وهذا نموذج رأيناه فى تيجان أعمدة توردسيّاس ، وترسم هذه الأشرطة خطوطا عشوائية تم ابتكارها للتوصل إلى ربط أفضل بالأوراق الكائنة فى الإطار المفصص .

وتعود الأوراق التى تمّ وصفها فى دهليز توردسيّاس إلى الظهور من جديد على منصّة المعبد اليهودى وقد ارتبطت بخطوط بسيطة وشيّقة مكونة من أربع لفائف تنبت من حامل أو إناء (شكل ٩٠) وهذا صدى للموضوع القديم المسمى "بقرن الرخاء" أو إلى "الوعاء الكلاسيكى" ونرى "الطبيعية" الجديدة فى الحوامل والزخارف الجصية فى المعبد (لوحة ١٢٨ ، ١٢٩) .

ومنذ إنشاء الصالون الكبير فى مدينة الزهراء أثناء عصر عبد الرحمن الثالث (٩٥٦م) لم يعش الفن الأندلسى تجديداً هامًا مثل ذلك الذى ندرسه فى طليطلة ، "فالطبيعية" الطليطلية ترجع إلى أصول قوطية غير أن أهمية التكوينات الزخرفية على شكل لفائف فى هذا الاتجاه تدفعنا إلى التفكير فيما إذا كان للمشرق إسهاما أو لا ؛ فهناك أنماط مشابهة واسعة الانتشار على الضفة الأخرى لحوض البحر المتوسط خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر .

كما نراها منتشرة بشكل نسبى على الخزف والزخارف الحائطية الفارسية التى ترجع إلى القرن الثالث عشر ، وهناك إفريز على نسخة من القرآن الكريم ترجع إلى عام ١٣١٣ م موجودة فى المكتبة الملكية المصرية (دار الكتب المصرية) يتضمن زخارف نباتية وقد انتظم توزيعها على الطريقة الطليطلية (شكل ٩١)، وهناك تكوين أصيل على أجزاء من الخزف من كاشان – متحف برلين – عبارة عن أشخاص وحيوانات وقد خرجت من سيقان دائرية ذات إبزيمات تخرج منها [٢١١] (شكل ٩١) ، وتقترب هذه الزخرفة الحيّة كثيراً بشكل ما للأفاريز الكائنة فى "السيمنار الصغير" بطليطلة الذى سندرسه فيما بعد .

ونتساءل: كيف يمكن تفسير أوجه الشبه هذه؟ هناك أسباب تكمن وراء الفن فى المشرق والمغرب تفسّر لنا الظواهر "الطبيعية" المتشابهة ، والتى نراها على ضفتى حوض البحر الأبيض المتوسط ، فعندما يتحول الأتراك السلاجقة إلى الإسلام نجدهم

يضيفون إلى الفن الإسلامى الزخارف النباتية الطبيعية السائدة فى الشرق الأقصى ، ولقد تشكلت " الطبيعية " فى قشتالة بفضل الانتقال التدريجى للفن الإسلامى الذى مارسهُ المدجنون الطليطليون ، إلى الفن المسيحى ، وهذا ما شهدناه قبل ذلك .

وينبغى البحث عن أصول هذا التشابه فى الزخرفة البيزنطية للمنشآت الأموية المشرقية؛ إذ نرى فى المسجد الأقصى بالقدس [٢١٢] (٧٨٠ م) لفائف ذات إبزيمات ، وقد خرجت – إما من " قرن الرخاء" أو من أوَانى بسيطة التكوين . ورغم أن هذا الفن قد اتسم بالتعقيد الشديد مع مرور الزمن إلا أنه ظل فى الشرق الأدنى حتى الغزو التركى الذى جاء معه بزخارفه النباتية الطبيعية ، المجلوبة من الشرق الأقصى، والتى انتهى بها الأمر بالانصهار فى الأخرى مكوّنة بذلك " الطبيعية " التى نجدها فى سيراميك كاشان .

وتوضح لنا الأشكال الحيوانية وكذا الخزف ومعه الأسلوب الثانى ، الذى عليه الكتل الحجرية فى مدينة الزهراء ، أن الفنين الأموى والعباسى ظهرا فى قرطبة فى منتصف القرن العاشر [٢١٣] ، وقد انتقلت هذه التيارات المشرقية ، التى أخذت السمة الطبيعية لقرطبة ، وتحالفت مع الفن المحلى ذى الأصول الرومانية والبيزنطية ، إلى المبانى التى أقامها ملوك الطوائف بعد سقوط الخلافة القرطبية ؛ وعلى هذا فخلال العصور الوسطى عاش الفن المشرقى والمغربى متحدين ، غير أنه لما كانت طليطلة مدينة تتسم بأنها محافظة وتميل إلى الميراث الفنى القرطبى كان من المنطقى أن يتضمن المبنى ذو التجديدات الطبيعية بعضا من النتف الفنية المشرقية التى لا تتفق مع طبيعة المدة .

ولقد تمت زخرفة الواجهة الداخلية (الصدر) والبوائك ذات العقود المفصصة فى معبد الترانزيتو باللجوء إلى الطريقة الثانية ؛ ولمّا كانت الواجهة الداخلية للمعبد مقسمّة إلى ثلاثة أجزاء - وهذا لا يذكّرنا بأى شىء يمت للفن الناصرى - فإنها تعيش تحت تأثير الفَوْرة الزخرفية الجديدة الذى ساد المعبد اليهودى (لوحة ٩٧) وفيما يتعلق بالحائط الفاصل القائم فى الوسط نجد أن الأسلوب الموحدّى يضيف وَيُلهِمُ العقودَ المفصصة بمسننات داخلة فيها ومعينات ، وكذا نمط التنفيذ الخاص بها

والسعفات والموجودة فى الخلف (لوحة ١٣٠) ولما كانت الزخارف النباتية الأندلسية تُعالَج بحرية ؛ فإن الشغف بالتفاصيل ووجود أوراق الكرم وعناقيد العنب أو التين توضح كلها كيفية التوفيق بين الأساليب المختلفة، فى هذه الطريقة الثانية ، فى القصور الطليطلية والإشبيلية التى ترجع إلى عصر السيد بدرو.

وتتخلى الزخارف النباتية الجديدة وتلك العناصر القديمة عن التكوينات التى وُلدت فيها لتنتشر على الجص، ذى الملمح الأندلسى، الكائن على الحوائط الجانبية للواجهة الداخلية (الصدر) والبوائك ذات العقود المفصصة (لوحة ١٣١ ، ١٣٢) . ولقد استطاع المدجنون فى هذه الأخيرة خلق اتصال مناسب بين العمارة المحلية والزخارف الجصية الجديدة.

وفى هذا المقام نجد أن معبد الترانزيتو قد تقدم خطوة مهمة بالمقارنة بالمعبد اليهودى سانتا ماريا لا بلانكا ، ولاس أويلجاس ، وقصور تورديسيّاس ، وهى كلها مبانى تشهد ـ كما رأينا ـ الزخرفة الموحدية وتشهد بعدها التوجّه " الطبيعى " وهما يتصارعان حتى ولو كان ذلك بمعزل عن العمارة ذات المذاق القرطبى ، ومن العناصر الجديدة المهمة التى جاءت بها هذه البوائك نجد مواءمة السعفات للعقود ذات الفصوص التى تنتهى أطرافها بورود ، وكذلك الأعمدة المزدوجة والأنماط الجميلة التى تشغلها الطبّلات (شكل ٩٢ ، ٩٣) وهى تشبه فى كثير من الجوانب الطبلات القائمة فى معبد سانتا ماريا لابلانكا ، وتتميز كل تلك الإبداعات غير المستخدمة منذ أيام الفن المرابطى بأنها ثرية وممتازة الذوق (لوحة ١٣٣) .

ويتكرر المبدأ الفنى الإسلامى ، الخاص بتكرار نموذجين أو أكثر بمثابة النماذج القائدة (والمطبق فى كل من المسجد والصالون الكبير بمدينة الزهراء) فى الطبلات ، وفى بوائك الحوائط الأربعة للمعبد ، ويلاحظ أن نوعية الزخرفة فى حائط الواجهة الداخلية (الصدر) أكثر انتقاءً من الطريقة الثانية وكأنها زخارف حائط القبلة فى أحد المساجد ، وتتم تغطية العقود المطموسة بأغصان منتظمة حسب الطريقة الأولى ، غير أن الأوراق والورود تحمل تأثيرات موحدّية (شكل ٩٤) وفيما يتعلق

بالعقود الخاصة بباقى الحوائط نجد الفصوص الأساسية ترتبط بالكنار الأفقى العلوى من خلال دوائر بها زهرة ، أو ورقة ، أو عروق (لوحة ١٣٤) والمخارج الفنية التى بهذا الشكل مستقاة من الزخرفة الجصية المرابطية والموحدّية ، وهذا ما تدل عليه طبقة الجص فى الحمام القرطبى الكائن فى ميدان الشهداء (شكل ٥٧) وسوف تظل العقود والميداليات المفصصة ذات الشكل الموحدى تحتل أماكن هامة فى القصر المدجن " قصر إشبيلية " .

(د) القصر المدجن فى قصر إشبيلية (ألكازار) : حمل الفنانون الطليطليون إلى هذا القصر الطريقتين (النمطين) الزخرفيتين الموجودتين فى الترانزيتو ، إذ نجد الطريقة الطبيعية فى سنجات واجهة القصر (شكل ٥٩) وكذا فى الواجهات الجصية الصغيرة الموجودة فى النصف الأيسر لصحن "الوصيفات " ، وواجهات خارجية صغيرة فى صالون السفراء ، أما الطريقة الثانية فنراها على كنارات واحدة من الصالات المجاورة للصالون المذكور (شكل ٩٦) وكذا على واجهة القصر ، وعلى بوائك خاصة بدهاليز ـ النصف الأيسر ـ صحن الوصيفات . ورغم أن واجهة الطواويس فى صالون السفراء يمكن نسبتها إلى تلك الطريقة الثانية فإن طبلات العقود والأفاريز العليا تنسب إلى الطريقة " الطبيعية " فى معبد الترانزيتو (لوحة ١٣٥) [٢١٤] .

ولا توجد بهذه الزخارف الجصية تجديدات مهمة يمكن أن تضاف لما هو قائم فى الترانزيتو اللهم إلا تلك التى تنبثق من التأثير الغرناطى الجديد ، والذى تبدأ به المرحلة المسماة " المرحلة الغرناطية " فى الفن الطليطلى . ولقد بدأت تلك فى الواجهة الصغيرة الخاصة بالدهليز الأيسر [٢١٥] فى صحن الوصيفات ، وبواطن عقود هذه البوابة مغطاة بزخارف موحدية متكاملة ، وهى زخارف كان يستخدمها المدجنون الإشبيليون آنذاك .

ونرى الاتصال الأول بين العمارة المحلية والطريقة الزخرفية الثانية ، التى شهدناها فى الترانزيتو، على واحدة من واجهات صالون السفراء التى تولى زخرفتها طليطليون. (لوحة ١١٠) .

(هـ) **المنازل الطليطلية الكبرى :** ولما كانت الخبرة المكتسبة فى قصر إشبيلية حديثة العهد فإن المنازل الخاصة بالنبلاء الطليطليين ، خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر ، قد زُخرفت بكل من الزخارف الجصية الغرناطية والزخرفة الطبيعية الخاصة بالطريقة الأولى المطبقة فى معبد الترانزيتو مثل : صالون ميسا ، وصالون كورّال دون دييجو ، وقصر سويروتيّث ، ومنازل أسرة أيالا فى دير سانتا إيزابيل، وقصر السيد بدرو ، وقصر فوينسا ليدا . وقد رأينا فى كل هذه المبانى أن المخططات الزخرفية للواجهات الصغيرة غرناطية ؛ حيث تم تغطيتها - فى أغلب الأحيان - بالزهور الطبيعية .

وربما أسهمت الزخارف الرائعة فى معبد الترانزيتو فى نسيان الزخارف الجصية الثرية لصالة " صالون ميسا " . ومن السابق لأوانه أن نقدم تقييمًا كاملاً " للطبيعية " الطليطلية إذا ما وضعنا فى الاعتبار أنه لم يصل إلينا من القصور التى أشرنا إليها إلا بعض القليل من ملحقاتها (شكل ٩٧ ، ٩٨) فالزخرفة الجصية فى صالون ميسا ، وقصر سويروتيّث هى شاهدة عيان تقول بأن كلا من معبد الترانزيتو وقصور تورديسياس نقطتا بداية للتجديد " الطبيعى " الذى امتد لمدة طويلة فى المدينة .

ويلاحظ أن بواطن العقود (فى هذه المنازل) المغطاة باللفائف وأوراق الكرم البارزة التى تُحدث أثرا فنيا قويا عندما يصل إليها الضوء من الصحون ، وهذا الأثر لا نكاد نلمحه فى معبد الترانزيتو .

وتسهم القضية الدقيقة فى الزخرفة الجصية الغرناطية وكذلك التدخل المباشر للفن القوطى فى أن يتسم النمط " الطبيعى " الطليطلى - مع انتهاء القرن - بجو فيه رفعة ؛ فهناك عقود زخرفية جنائزية arcosolio فى كنيسة سان أندرس والعقود الخاصة بقصر السيد بدرو ، وقصر فوينساليدا (لوحة ١٣٦ ، ١٣٩ ، وشكل ٩٩) وكذا منازل دير سانتا إيزابيل .

وتدخل الأوراق التى نجدها على عقد قصر السيد بدرو فى دوائر مرسومة مثلما هى الحال فى العُروق الغرناطية، وهذا خير شاهد على أن الطليطليين كانوا فى بهو

السباع بقصر الحمراء (شكل ١٠٠) وبالنسبة للزخرفة النباتية التقليدية التى رأيناها قاصرة حتى الآن على الأخشاب الطليطلية المدجنة فإنها أخذت تترك مكانها للزخارف النباتية الطبيعية ، وبهذا نرى هذه الأخيرة وقد فُرِضت على أفاريز أسقف المنازل الكبرى التى ندرسها (لوحة ١٤٠) .

(و) الطبيعية شبه المستعارة فى الحمراء : لم تلق " الطبيعية " الطليطلية صدى فى الزخارف الغرناطية فى صالون السفراء بقصر إشبيلية ، وتحدثنا أفاريز القبة الرئيسية فى " صالة العدل" عن أنهم مرّوا بالمكان (شكل ١٠١) .

وتبرز الزخارف الجصية والأخشاب والسيراميك ، التى ترجع إلى عهد محمد الخامس ، أنه كان يولد تجديد مهم فى قصور الحمراء ، وهذا ليس إلا ثمرة للصداقة بين الملك بدرو والعاهل الغرناطى ، وردا على إرسال الملك محمد الخامس فريق الفنانين لزخرفة قصر السيد بدرو ، بعث ذلك الأخير - بدرو - إلى الحمراء بفنانين فى الجص والرسم المدجن فى طليطلة وإلا فكيف نفسر الأمر بشأن هذا الفن الإسلامى الفاعل فى شبه الجزيرة (بدون العلاقة مع الفن فى المشرق) وخاصة فى ظل هذه التغييرات الهامة ؟ لقد تم تسميد ذلك الحقل منذ القرن الثالث عشر ، فالنصوص العربية التى ترجع إلى تلك المدة [٢١٦] تحدثنا عن النجاحات التى تخطى بها الميول والعادات المسيحية فى المجتمع الغرناطى .

ولقد غيَّر قصر الحمراء زخارفه التقليدية واستبدل بها زخارف ذات ملامح أكثر مرونة وهذا بفضل "الطبيعية " الطليطلية ؛ ويوجد فى قصر الحمراء فى ذلك الزمان نوع من التوفيق الفنى بين المتناقضات يمكن مقارنته بما هو موجود فى الصالون الكبير بمدينة الزهراء ، والذى كان حديث الظهور فى طليطلة . ولقد تمكن الاتجاه الناصرى، الذى ظل أعواما طويلة فى خدمة التكوينات المجرّدة ذات الأصول الموحدّية، من نَفْث الروح فى أشكال زخرفية نباتية جديدة ومُستَلْهمةَ .

ولم يتوقف هذا التجديد عند الجص بل امتد إلى العمارة ؛ بحيث أصبحت أكثر ديناميكية ورشاقة وبدأنا نلاحظ مولد توجهات معمارية نموذجية ومكررة ذات تأثير مذهل [٢١٧] ، وتحمل كل هذه التغيرات شكل العودة إلى الأشكال الموروثة عن عصر

الخلافة ، وعن العمارة المرابطية (المقربصات ومنصات فى الصحن هى صورة طبق الأصل لقصر مونتى أجودو) Monteagudo وتيجان أعمدة موحدّية ، كما أن الواجهات الرئيسية للأكشاك الموجودة فى بهو السباع ، لها ثلاثة عقود مقربصات ذات عرض أكبر من العقد الرئيسى وكذا إفريز مشترك ، وهذا كله تقليد حرّ للعقود الثلاثة القائمة فى صالون السفراء ، وللبوائك الخاصة بصحن الوصيفات فى قصر إشبيلية (شكل ١٠٢) .

وإذا ما كانت النظريات السائدة خلال القرن التاسع عشر ترى فى قصر الحمراء فنا غربيا مرتبطا بالمشرق ، فإن قصور محمد الخامس تصلنا على أنها المبانى الأندلسية الأكثر مغربية (الغرب) فى كافة العالم الإسلامى ، فإذا ما أعطينا الفن الطليطلى حقه الجدير به ، فسوف نفهم الطابع الغربى لبهو السباع.

(ز) الزخارف الجصية : إن أفضل نماذج الأسلوب الجديد نراها فى الملحقات الرئيسية لبهو السباع وهى : دهليز الحوائط الجانبية للصحن وصالة العدل ؛ وهناك قطع هامة مزخرفة على الطريقة المدجنة وهى أخشاب أسقف دهاليز الصحن [(٢١٨)] .

وفيما يتعلق بالدهليز الخاص بالحوائط الجانبية ؛ أى فى المكان الذى يتم الدخول فيه إلى القصر (١٢٨) نجدها تقدم منظراً خلاّباً للمشاهد الذى يمرّ منها ؛ ولهذا الغرض أيضا تمت زخرفة طبلات عقود الواجهة الخاصة ببوابة الدخول . وتتكون الزخارف من زهور أصيلة مكونة من عناصر نباتية عدّة ، تبرزها مهارة تنفيذ التقنية والخلفية المتكاملة من السعفات ذات الأوراق المدببة (لوحة ١٤١) كما أن العقود المقربصة الثلاثة للحائط الجانبى بها لفائف حلزونية غربية وزهور أقحوان ذات طبيعة موروثة من عصر الخلافة ، وأوراق ذات ثلاثة أطراف Trebol .

أما الطبلات الخاصة بالعقود المتعامدة على صالة العدل فتوجد بها زخارف نباتية أكثر تطورا ، وعندما نتأمل الملحقات الثلاثة من أحد الأطراف يمكننا تمييز ست طبلات مغطاة بزخارف مختلفة ، كما نراها هى نفسها إذا ما تأملنا الصالة من الطرف المقابل (لوحة ١٤٢ وشكل ١٠٣ ، ١٠٤) وتعطينا الطبلات الاثنتا عشرة أربعة تكوينات مكررة على النحو التالى :

1 2 2 2 2 2 1

A B A C A D A

وبشكل مجازى يمكن القول بأن الطبلات الزوجية تتوافق فيما بينها وصفيًا ، فالطبلات A الواقعة فى الجوانب الأقل ضوءا والأقل مساحة ، مزخرفة بتوريقات ذات أصول غرناطية ؛ وبذلك تبرز الأهمية الكبرى التى عليها الطبلات B, C, D ؛ حيث استخدمت الطريقة الجديدة فى زخرفتها ، واحتلت فى الوقت ذاته المساحات الرئيسة الثلاث حيث للضوء دور رئيسى .

وتكتمل العلاقة السابقة بالطبلات ٢ 2F ، 2H ، E ٢ , ذات الأسلوب « الطبيعى » وترتبط بذلك بالعقود التى فى واجهة الصحن .

2H 2F 2F

1 2 2 2 2 2 1

A B A C A D A

وطبقا لما نستخلصه من تلك التبعية فقد راق للفنانين الذين عملوا فى عهد محمد الخامس تطبيق " الطريقة الجديدة " بشكل حصرى على الطبلات والأسقف الخشبية .

وسرعان ما سنرى هذا الزخرفة ، وهى تأخذ مسارات جديدة فى بهو السباع نفسه ، وفى قاعة الأختين وصالة بنى سراج .

وبالنسبة لهذه الحجرات يلاحظ أن الورود التى توجد فى صالة العدل ، تخرج من الأغصان بشكل حلزونى لتشكيل تكوينات غريبة ليس بها من الطرافة والعفوية شىء إذا ما أخضعناها لقانون التوازى (شكل ١٠٥) ويمكننا ملاحظة ظواهر مشابهة على الزخارف الجصية فى دير سان فرانثيسكو بالحمراء ؛ حيث نرى أن التكوينات الناجمة لا تعدو – فى أغلب الأحوال – عن كونها عينة من الأوراق والزهور أو الثمار المتباعدة عن بعضها والمتناثرة على جوانب ومساحات من الحوائط ، ولها خلفيات من السّعفات ذات الأوراق المدببة . (شكل ١٠٦)

ويمثل هذا التناثر للعناصر النباتية ـ الذى نفّذه المدجنون الطليطليون سابقا على الجص الخاص بالطريقة الزخرفية الثانية فى معبد الترانزيتو ـ عودة إلى التقاليد الناصرية بعد وقفة قصيرة مع موضوعات وعناصر نباتية جديدة ، وعلينا أن نتحدث فى هذا المقام عن " طريقة زخرفية أخرى " لم تدم إلا قليلا فى قصر الحمراء على عهد محمد الخامس ، وتوجد فى هذه الطريقة عناصر نباتية هى سعفات ذات كئوس مزهرة ، وأسطح غائرة ذات تأثير فنى خلاّب . ولقد وصلت هذه الأشكال الأخيرة إلى الحمراء قادمة من المدارس المَرِينّية الأفريقية [يقصد المغربية] (٢١٩) .

ويلاحظ وجود الأسلوب " الطبيعى " (من عهد محمد الخامس) فى الإصلاحات التى أدخلها هذا الملك على بهو السباع ؛ ويشير نقش كتابى (٢٢٠) على الجص فى الرواق الشمالى لصحن الرياحين إلى قيام الملك بالاستيلاء على منطقة الجزيرة الخضراء (١٣٦٩ م) وعلى ذلك فإن الزخارف " الطبيعية " فى القصر سوف تكون لاحقة على هذا التاريخ المذكور وهى عبارة عن الأفاريز التى تضم النقش المكتوب ، وواجهتى بوابة الدخول إلى صالة بركه (لوحة ١٤٣ ، ١٤٤وشكل ١٠٧) وكذا البوابة التى تربط بين صحن الرّياحين وصحن المشور وما يساعدنا على وضع تاريخ محدد لكل هذه الإصلاحات التى تمت فى عهد محمد الخامس هو أن بعض عقود الأروقة تحمل تُرُوسا محفورة للجماعة الدينية باندا "Banda" بها كتابة عربية فوقها ، وهى تروس أسسها محمد الخامس كما سنرى فيما بعد .

وتُزَيِّن طبلات صالة بركه بسيقان طويلة تبزغ منها مجموعة من اللفائف الحلزونية الموزعة على مختلف أجزاء السطح (٢٢١) ، ومنها تخرج ثمار الأناناس وأوراق اللّبلاّب مكونة بذلك سجادة نباتية ذات جمال يروق للناظرين. نرى إذن أن الإلهام المدجّن يسعى إلى تحريك اللفائف الحلزونية ، أما الميل إلى المسطحات المتكاملة والمهارة فى إخراج الثمار والأوراق فهو من التراث الناصرى ، وتتضمن الواجهة الداخلية لفائف حلزونية أكثر طلاقة وثمار أناناس وأوراق على شكل رِمَاح ، وقد انحنت برقة ووُضِعت فوق الخلفية المتكاملة والمكونة من الأوراق المدببة .

ولقد استخدمت الأشكال النباتية الجديدة فى أفاريز الصحن وعضادات الأبواب : هناك الأوراق التى على شكل رمح فى تضافر مع أشكال نباتية جديدة نبرز من بينها زهور الأقحوان Margaritas ذات الخمس أو الستّ بتلات ، بالإضافة إلى أخرى أطول ، وهى كلها إبداع غرناطى حقيقى ، ولقد استخدمَت هذه العناصر فى زخرفة قصر الزوجة (دار العروسة) (شكل ١٠٧) الواقع فى ثيرّو دل سول Cerro del Sol فوق الحمراء (٢٢٢) ، ويساعدنا التابلوه الخاص بالشكل ١٠٨ على التعّرف على أصول الزخرفة النباتية " الطبيعية " التى درسناها فى قصر الحمراء .

ويأخذ السيراميك الغرناطى المُنَفّذ خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر بالأسلوب " الطبيعى " المتبع فى القصور . وكما هى الحال فى مدينة الزهراء نلاحظ أن الزخرفة الأثرية فى قصر الحمراء عادة ما تنتقل فى كثير من الاحيان إلى السيراميك ؛ حيث نراها على هذه المواد الجديدة وقد اكتسبت المزيد من الطّلاقة (شكل ١٠٩) .

(ح) **الأخشاب** : نرى " الطبيعية " المدجنة بشكل أفضل فى الأسقف المسطحة ذات العروق الخشبية Pares (مسند) فى بهو السباع ، وهناك نجد أن بعض الأشكال النباتية تتوافق مع الطليطلية لدرجة يمكن معها التأكيد على أن هذه الأخشاب قد زُخْرِفت على يد طليطليين (لوحة ١٤٥ وشكل ١١٠) .

وتتضمن قبة أحد مقاصير الصحن زخرفة هندسية وضعت على أطرافها عناصر تُنْسب إلى الأسلوب الجديد ، ويحتوى الإفريز الدائرى للقاعدة على أربع ثمار أناناس منتفخة ، وعلى أوراق ذات ثلاثة أطراف Trebol (لوحة ١٤٦، وشكل ١١١) ويوجد فوق تشبيكة القبة قبة صغيرة داخلة فى شكل مثمن ، وهو عنصر زخرفى يظهر فى المنار الموحدّى بمسجد تازا (٢٢٣) ، ويلاحظ أن مكوّنات التشبيكة مدهونة بالبرتقالى والأخضر والأبيض فوق خلفية أقحوانية ، ورغم أنها ما زالت تحتفظ بإيقاع أخشاب صالون قمارش فإنها تتضمن زخارف نباتية أكثر طبيعية مُستَلَهمةً من الزخارف الجصية فى الصحن .

وتعتبر الأوراق الموجودة على كوابيل بهو السباع من إبداعات القيمّة (لوحة ١٤٧) .

(ى) **الوزرات المرسومة :** يمكننا أن نرى الوزرات المرسومة فى قصور محمد الخامس [٢٢٤] فى الحجرات الداخلية مثل : مرحاض صالة بركه وصحن الحريم وبينادور باخو Peinador bajo الخاص بالملكة ، وهنا نجد أن الموروث المرابطى [٢٢٥] "و الطبيعية " الجديدة قد اختلطا وكوّنا تشكيلات تتسم بمرونة خطوطها بشكل ينسينا الخطوط الهندسية الجافة التى اتسمت بها وزرات سابقة ، ولقد تم التوصل إلى أشكال نباتية جديدة اعتماداً على أشكال هندسية ذات خطوط منحنية وألوان كلها حيوية ، وهى تذكرنا فى كثير من الوجوه بالزخارف الجصية التى درسناها: هناك الأوراق ذات الثلاثة أطراف، وهناك الورود التقليدية وزهور الأقحوان والبتلات ذات الشكل البصلىّ سواء منفردة أو داخلة فى تكوين وردات وأسود رابضة مأخوذة من الفن المسيحى (شكل ١١٢) وتعتبر وزرات "بينادور باخو" صورة طبق الأصل لوزرات صحن الحريم ؛ حيث نرى أشكالاً هندسية مشرقية ذات مذاق عبّاسى ، وموضوعات أخرى شائعة فى العالم الإسلامى من خلال الكتب التى تحتوى على المنمنمات خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر [٢٢٦] ، ويجب ألا ننسى أنه خلال النصف الأول لهذا القرن وقد رُسِمت مشاهد حية فى برج البرطل [٢٢٧] على يد فنانين غرناطيين من ذوى الثقافة المشرقية .

(ك) **الزخارف الجصية الإشبيلية:** تأثرت هذه الزخارف بالتجديد الطليطلى ؛ ففى القصر نجد الفنانين المحليين ينتقلون إلى الزخارف الجصية الطليطلية عندما تولوا أمر الصالة اليمنى لصالون السفراء ، لكن التقليد هنا لم يتجاوز الموضوعات الهندسية ، ولقد كان من السابق لأوانه أن يقوم الإشبيليون باتخاذ الأسلوب الجديد إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن الزخرفة الجصية الإشبيلية كانت غارقة فى التراث الموحّدى خلافاً لما كانت عليها الحال بشأن الزخرفة الغرناطية .

وبعد وفاة السيد بدرو (١٣٦٩ م) أصبح الفنانون الطليطليون مطلوبين لزخرفة المنازل الكبيرة أو المصليات الخاصة فى الأندلس ، ونرى الزخرفة الخاصة نفسها

بسنجات واجهة قصر إشبيلية على عقد قريب من المصلى الكبير لسانتا كروث فى أستجّه Ecija (لوحة ١٤٨) وتذكّرنا الزخارف الجصية لهذا العقد بالإفريز الطليطلى "بصالة العدل" والواجهة الصغيرة للمصلى الملكى بالمسجد الجامع بقرطبة التى تولى الطليطليون زخرفتها أثناء ولاية الملك إنريكى الثانى (١٣٧٢م) [٢٢٨] (لوحة ١٤٩) وبعد ذلك بخمس سنوات ظهر ذلك الأسلوب على الزخارف الجصية على باب - قريب من المئذنة - المسجد القرطبى.

ويعتبر قصر آل قرطبة فى أستجه [٢٢٩] أول منزل كبير إشبيلى مزخرف بالأسلوب "الطبيعى" على يد فنانين محليين . وكما هى الحال فى غرناطة نجد أن الأسلوب الجديد يتحالف مع التكوينات والخطوط الزخرفية ذات الأصول الموحديّة ، لكن دون أن يتوصل الفنانون ، الذين أشرفوا على هذا القصر، إلى أسلوب خاص بهم . وعموما نجد أنهم قد اقتصروا على تقليد اللفائف وأوراق التين والبلوط - بغير اكتراث - والأيدى التى تقبض على بعض الأشكال النباتية مثلما هى الحال فى الزخرفة الجصية الطليطلية . أضف إلى ما سبق الأشكال الحيوانية الخرافية وغيرها (لوحة ١٥٠ ، ١٥٤) .

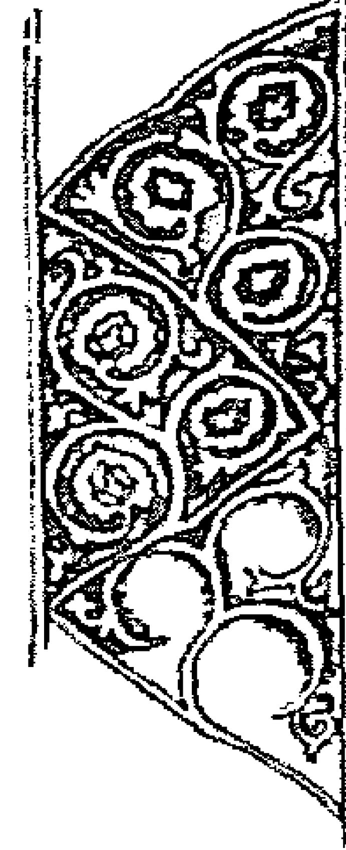
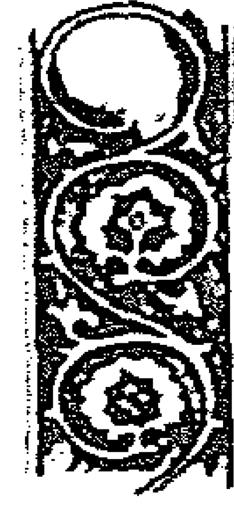
لكن منزل أوليا Casa Olea زخرف بموضوعات محلية ذات صلة بالفن الموحدى ، ومع هذا تم ضم أوراق التين والبلوط إلى مجموعة الأشكال النباتية الإشبيلية، وظل ذلك الأمر حتى مدة متقدمة من القرن السادس عشر ، وهذا ما يبرهن عليه عقود منزل " كاسابيلاتوس" (لوحة ١٥٥) .

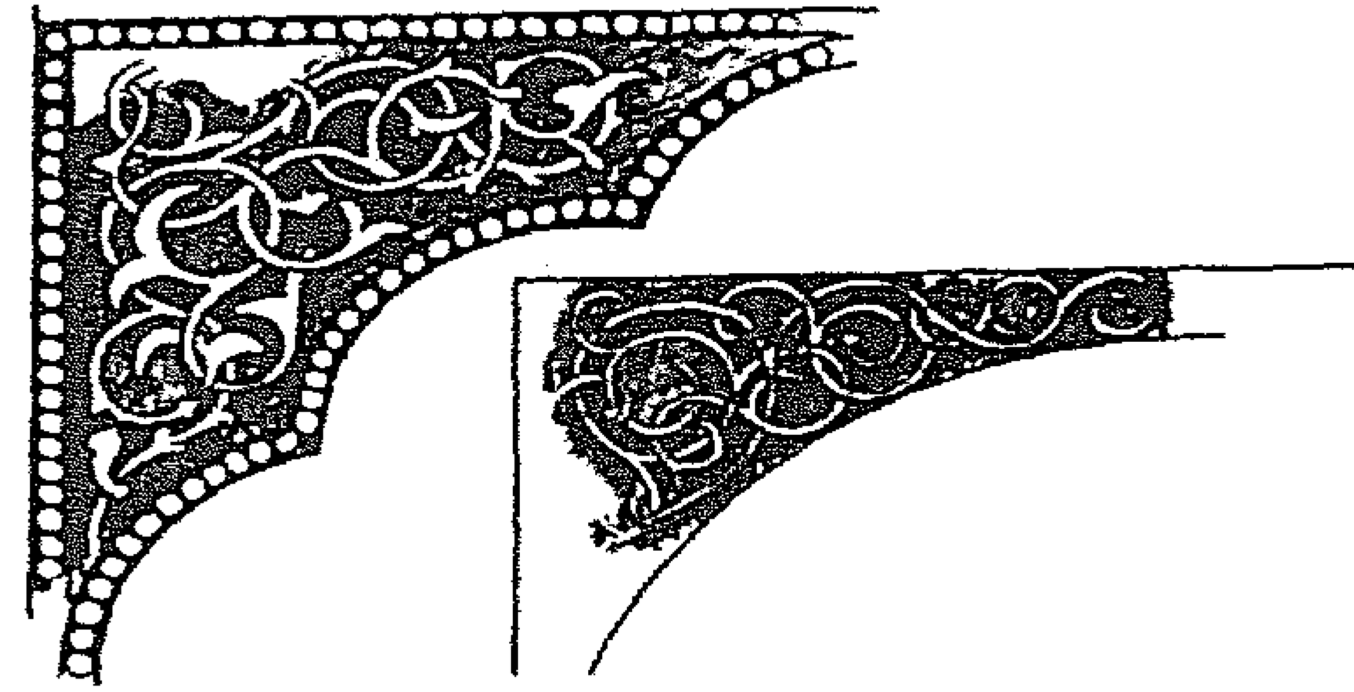
وبعد إنشاء المعبد اليهودى فى قرطبة نجد أن الزخرفة فى هذه المدينة أخذت تتبع - جزئيًا - الفن الطليطلى المدجن ، وهذا ما رأيناه فى المصلى الملكى ، ولا نعرف حتى الآن بشكل مؤكد فيما إذا كان لقرطبة زخرفة جصية خاصة بها أم لا ، والسبب هو أن تلك الزخارف المتبقية تُلاحظ فيها تأثيرات طليطلية أو إشبيلية ، وما بقى هو البحث فيما إذا كانت الزخرفة الجصية الموحدية التى عثر عليها فى حمام الشهداء قد أخذت تصب فى زخرفة محلية ذات طابع خاص أم لا ، وبهذا الشكل نعتقد أنه قد

أمكن تفسير الزخارف الجصية التى تغطى الجزء العلوى للمصلى الملكى - ذات المظهر الموحدّى - والتى نسبها جومث مورينو إلى فنانين غرناطيين خلال القرن الثالث عشر (٢٣٠) .

ونرى أن من الأرجح نسبة كافة هذه الزخارف الموجودة فى المصلى إلى المدجنين الإشبيليين الذى ربما عملوا فيها عام ١٣٧٢م وهو تاريخ مذكور على الإفريز الكائن فوق الوزرات المزججة. ومن المستحيل أن تكون عناصر مثل اليد التى تقبض على السيقان وصدور الأسود التى تحمل العقود العليا - والتى ولدت فى لاس أويلجاس ببرغش وانتشرت فى طليطلة القرن الثالث عشر - قد جاءت على يد فنانين غرناطيين خلال ذلك القرن ، ولو كان المصلى قد زُخْرِفَ فى هذه المدة لجاء إليه الفنانون من إشبيلية .

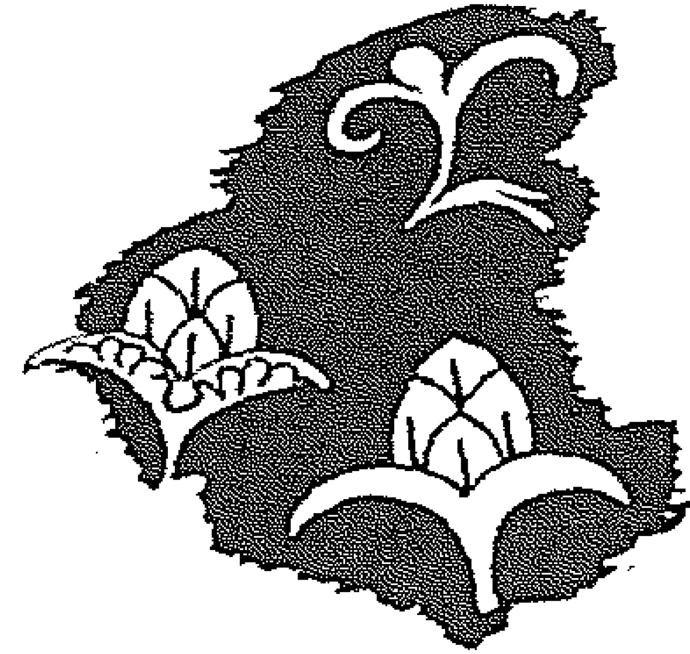
(ل) **قشتالة القديمة** : ونلاحظ أن قصور كوريل دى لوس أخوس ، وقصور بنيا أراندا دل دويرو – بالإضافة إلى ملخصات الكنائس الأديرة النصف الشمالى للهضبة (قشتالة القديمة) - تحتوى على زخارف جصية " طبيعية " مأخوذة من المدرسة الطليطلية (لوحة ١٥٦ وشكل ١١٣) ولقد انتشر هذا الفن فى الجزء الشمالى للهضبة حتى بلغ كنيسة " بير يجرينا" Peregrina فى ساها جون (٢٣١) ، وتظهر فى الزخارف الجصية لدار العبادة هذه أوراق البلوط وعناقيد العنب المتدلية من أغصان حلزونية ، كما أن الأغصان تفقد الإيقاعات الموجودة فى معبد الترانستو ، وفقدت الأوراق ما عليه من طرافة ملحوظة فى مسرح الفن الطليطلى حتى أصبحت مجرد تقليد متواضع . وهناك وردة كبيرة ذات خطوط جميلة ، يرجع تاريخها – كحد أقصى – إلى الثلث الأول من القرن الخامس عشر (لوحة ١٥٧) .

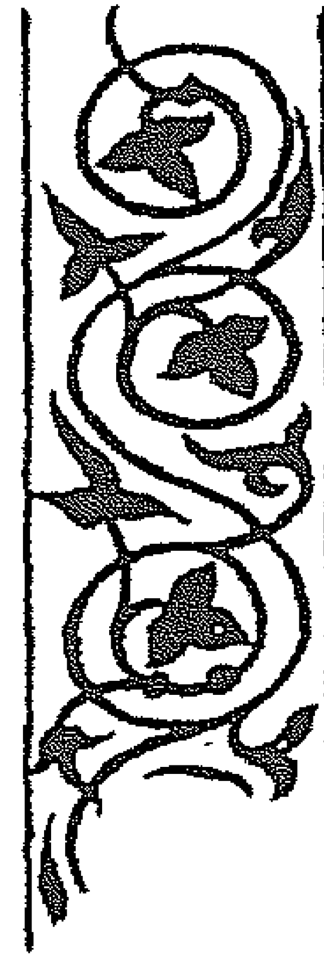





شكل ٨٢

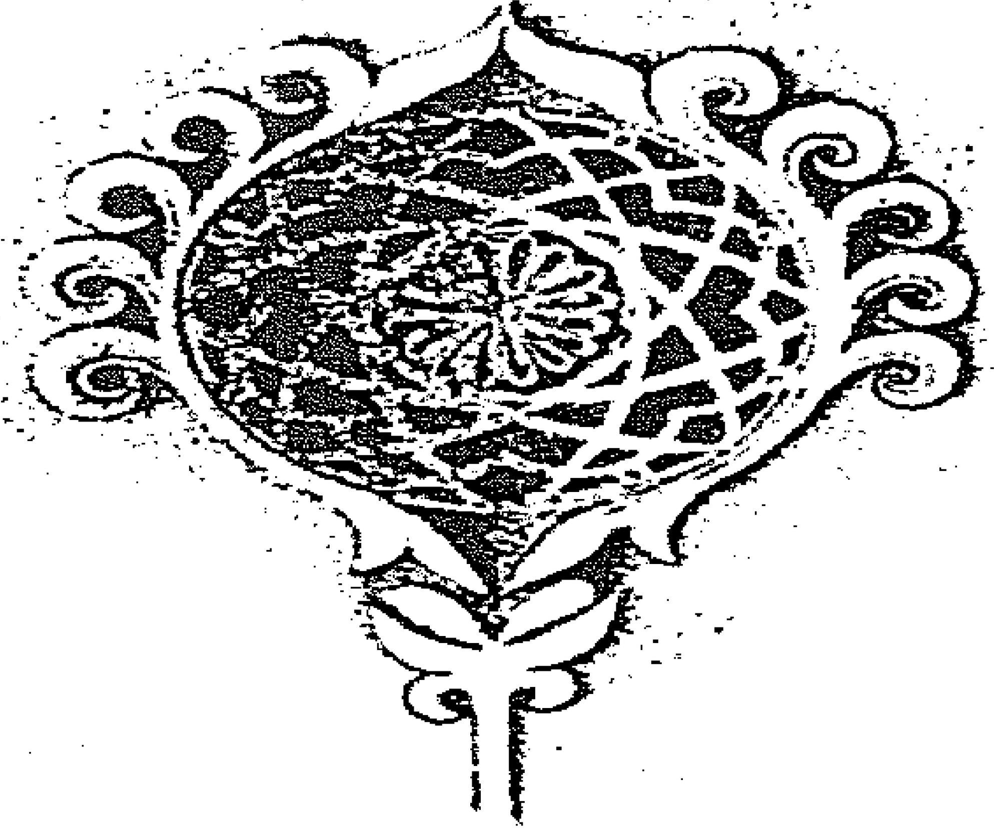
زخرفة حائطية مرسومة فى كنيسة سان رومان –طليطلة



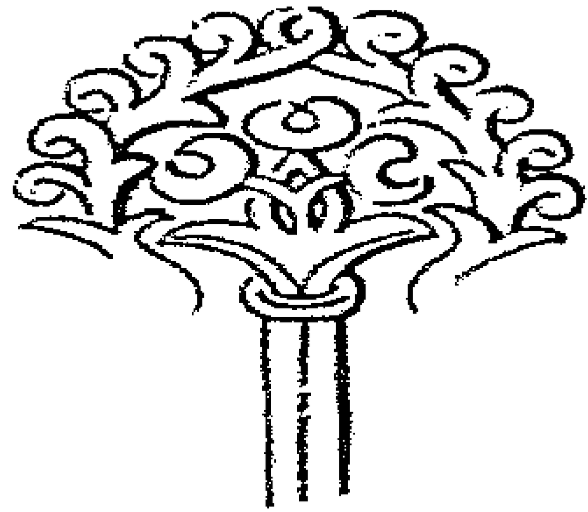



شكل٨٣

زخرفة حائطية مرسومة . التوسعة المدجنة لمسجد الباب المردوم – طليطلة







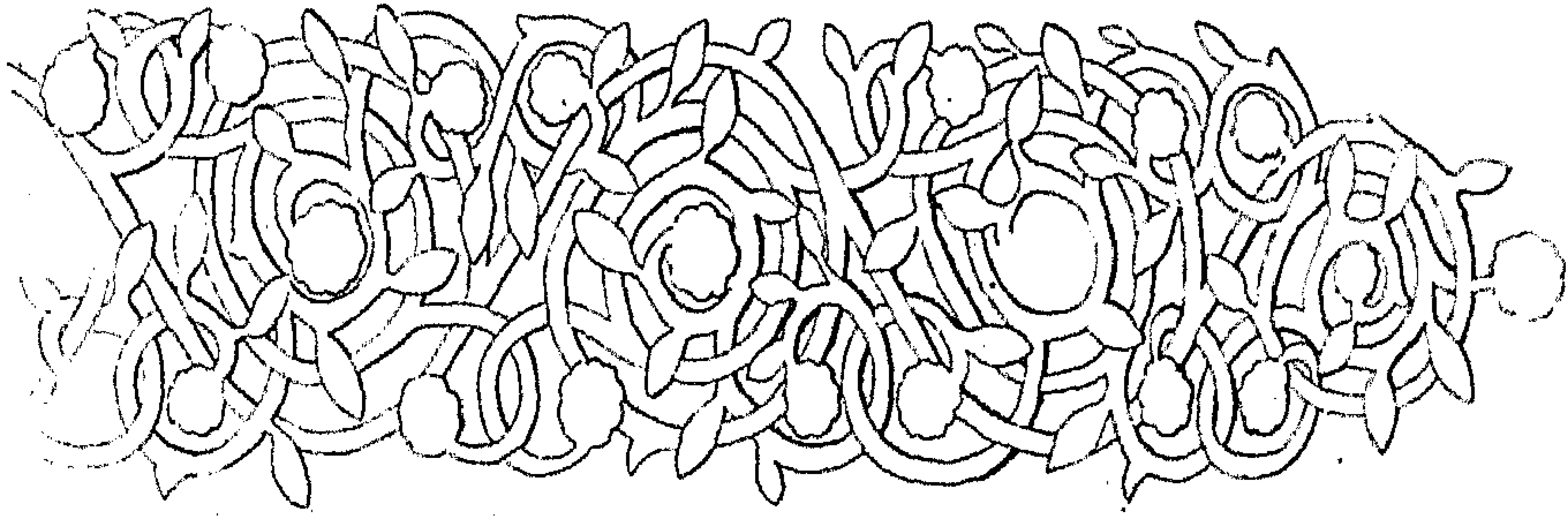
شكل ٨٤

(أ) إسطوانة فى معبد الترانستو -ب ، ج : زخرفة فى مدينة الزهراء .



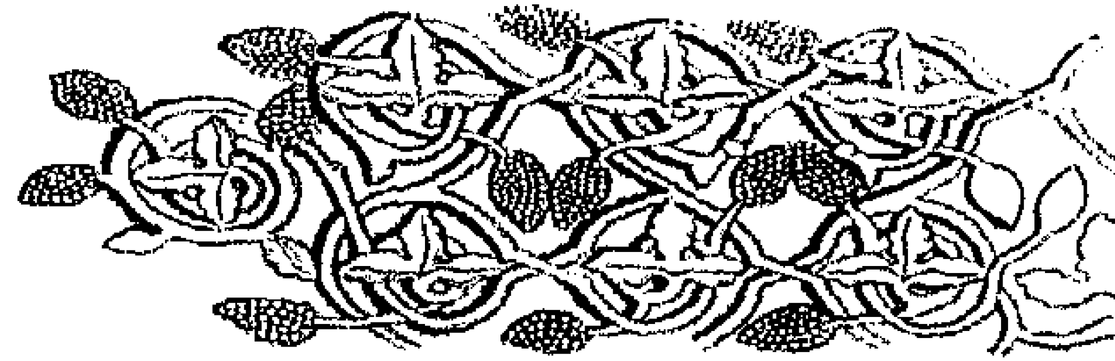
شكل ٨٥

زخرفة جصية فى كنيسة إيسكاس (طليطلة) .

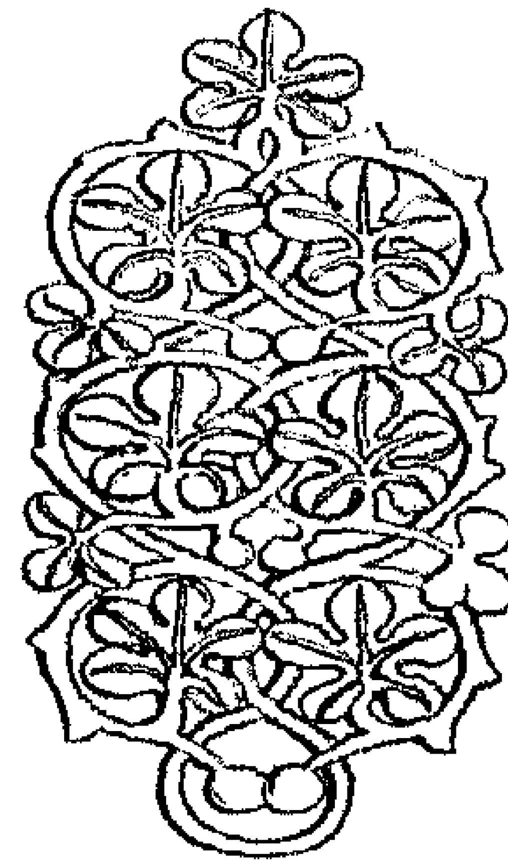


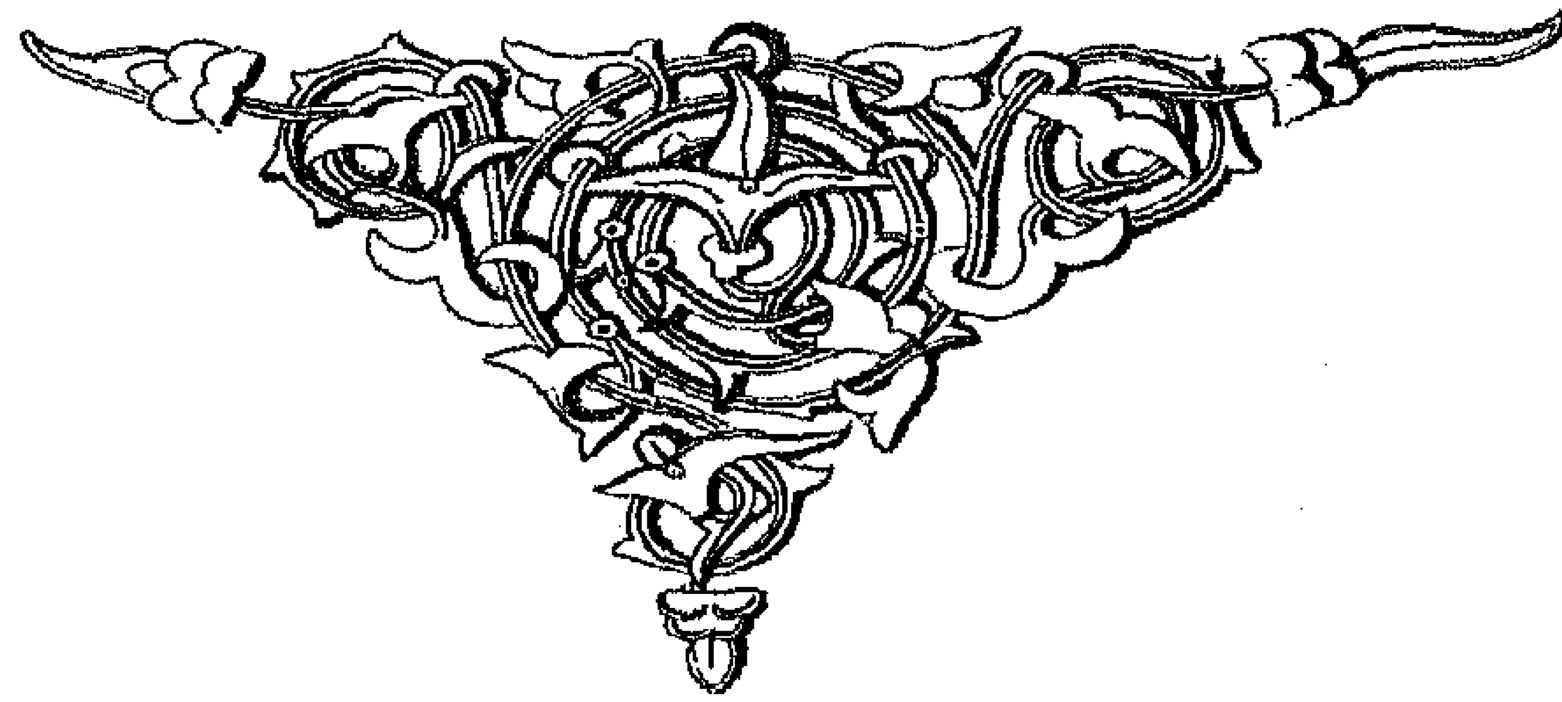
شكل ٨٦

إفريز جصى فى الحصن المحاور للمصلى الذهبى -قصر توردیسیاس .



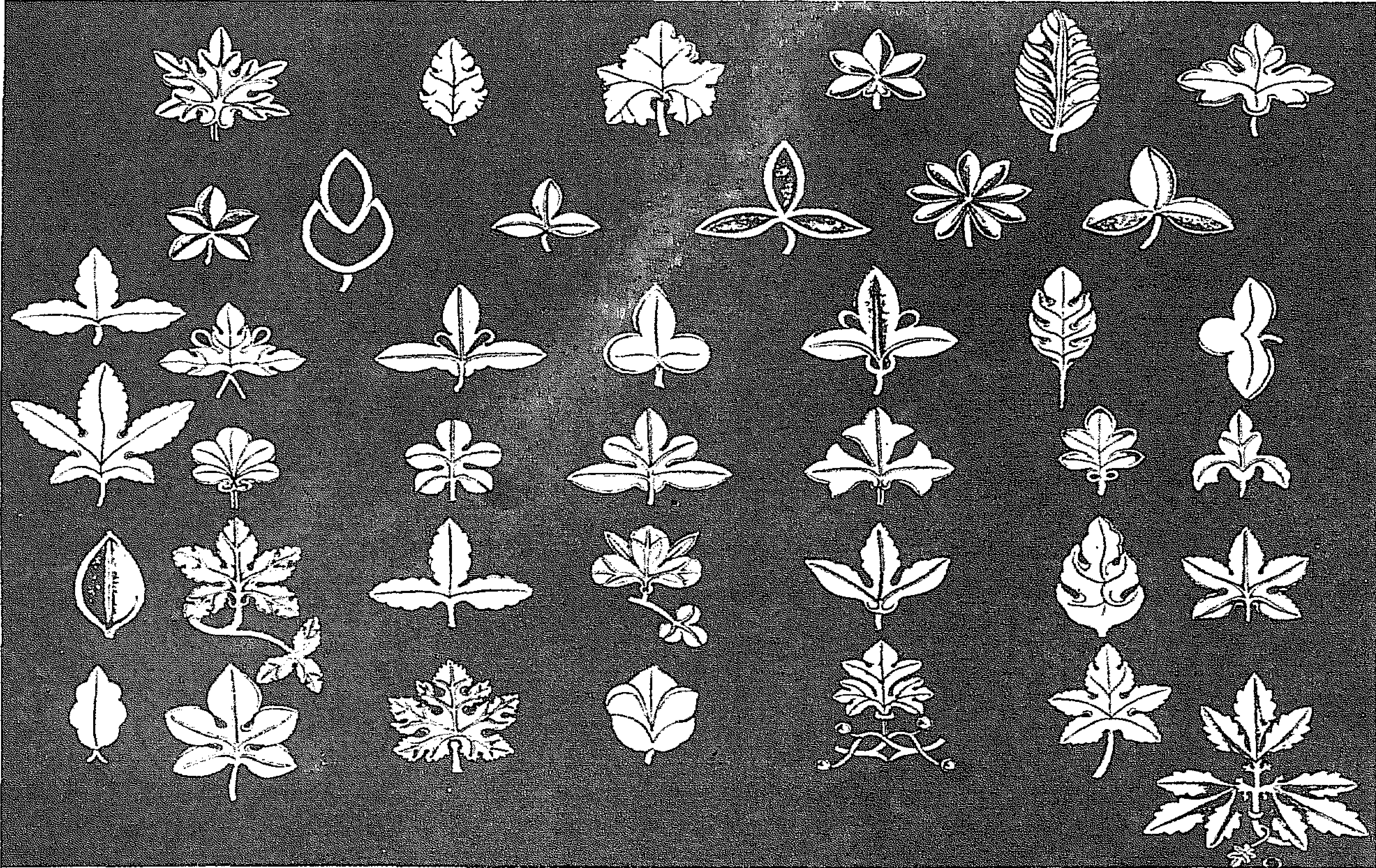






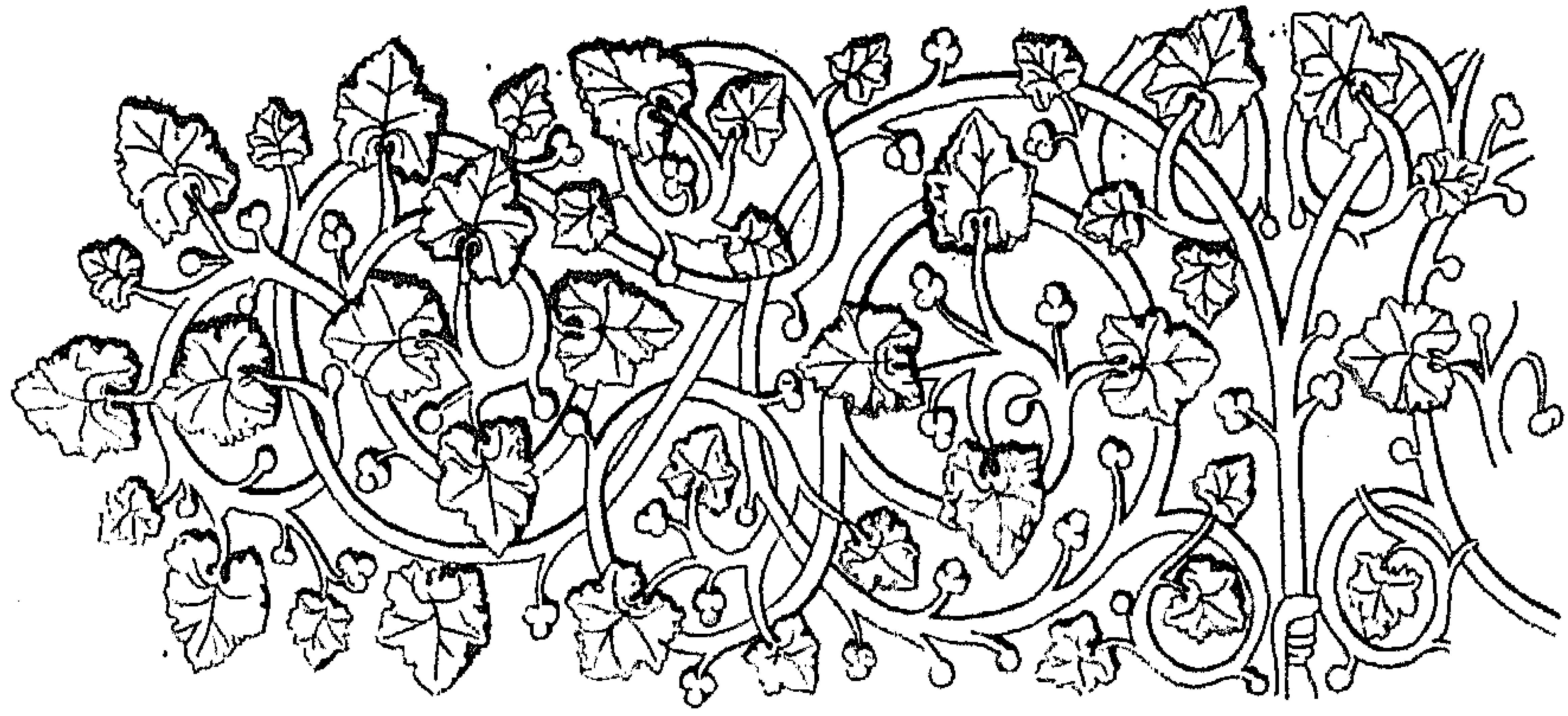
شكل ٨٧

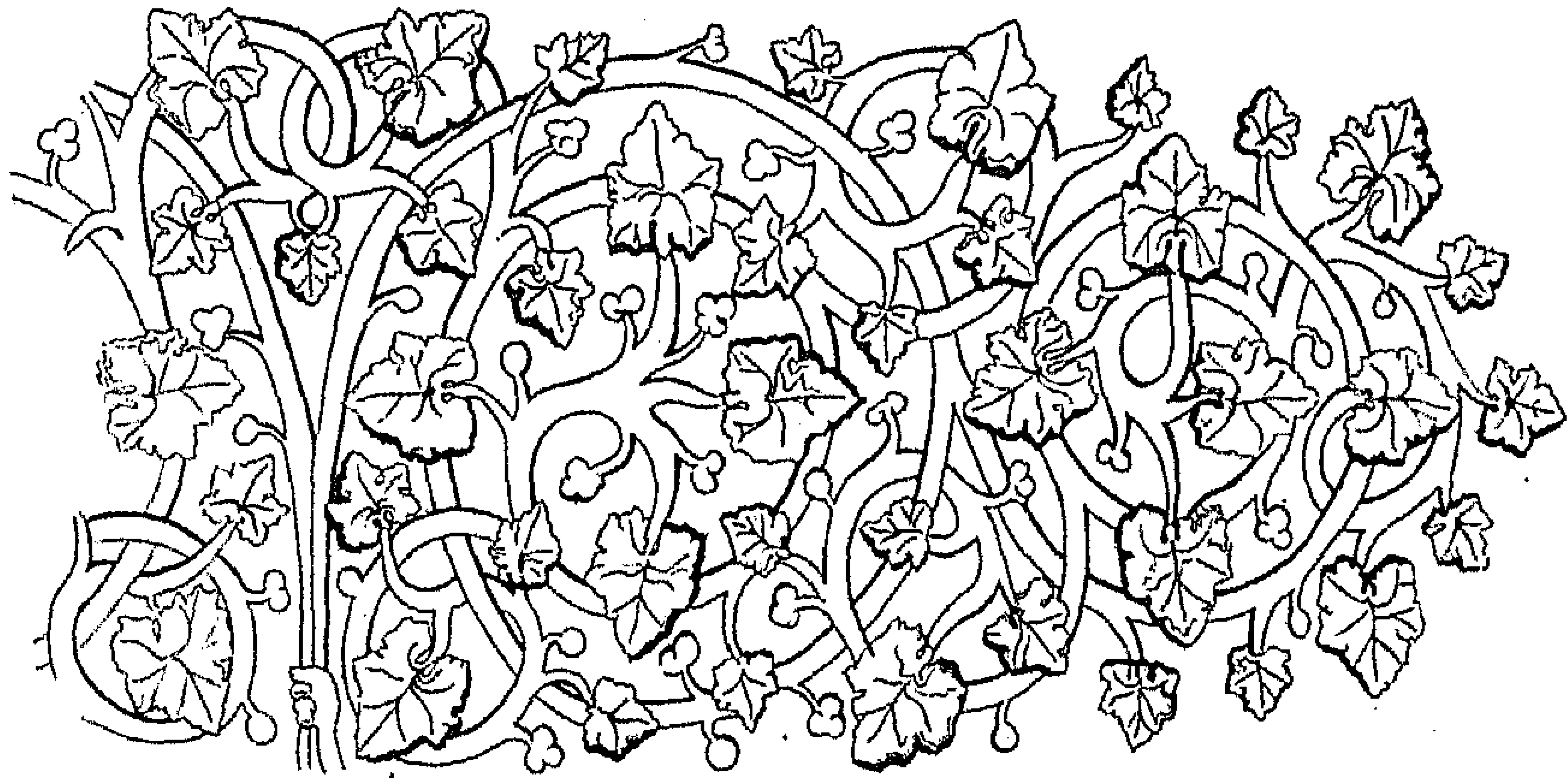
زخرفة جصية فى صحن المصلى الذهبى - قصر توردیسیاس .

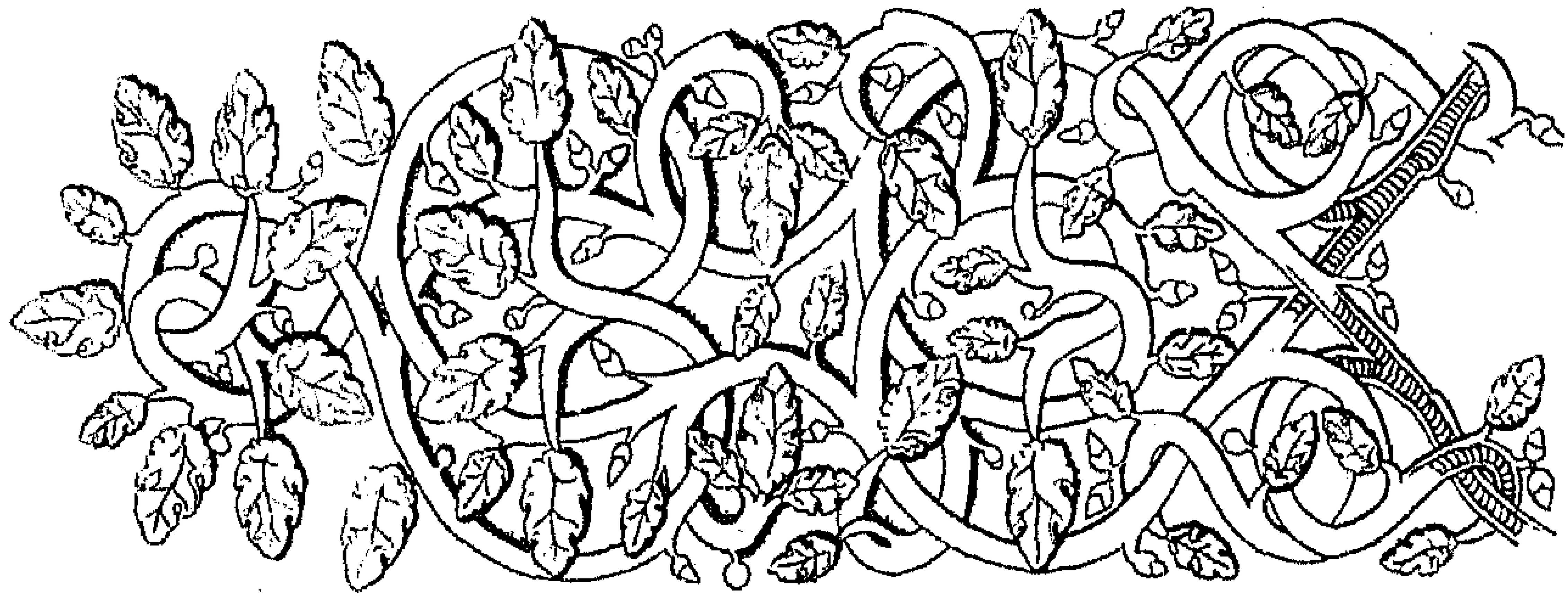


شكل ٨٨

الأشكال النباتية الطبيعية . أوراق من الزخرفة المدجنة الطليطلية (القرنين الرابع عشر والخامس عشر) .

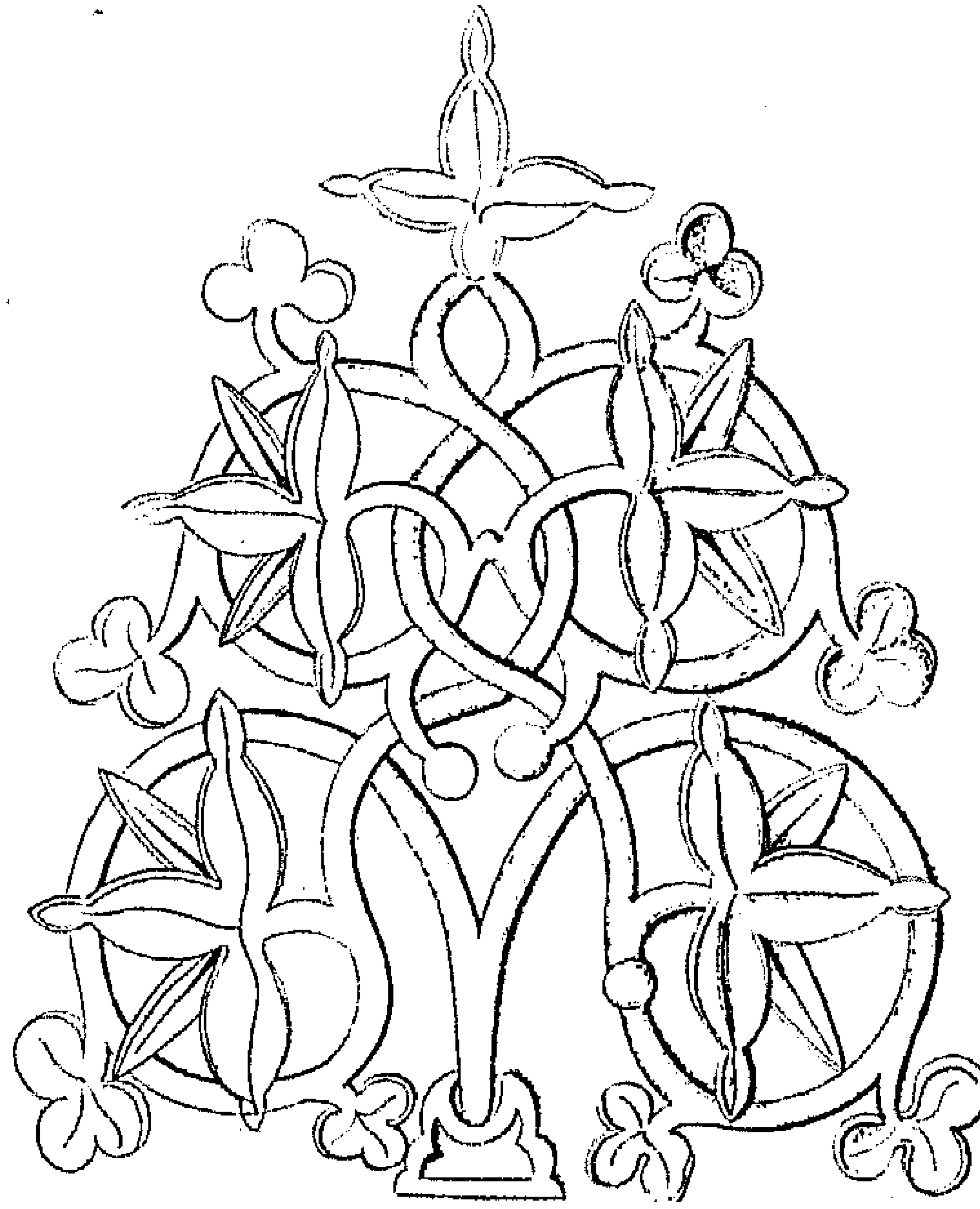






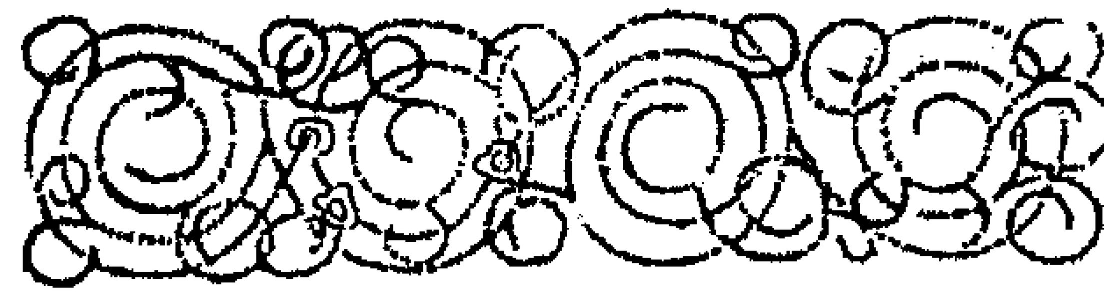
شكل ٨٩

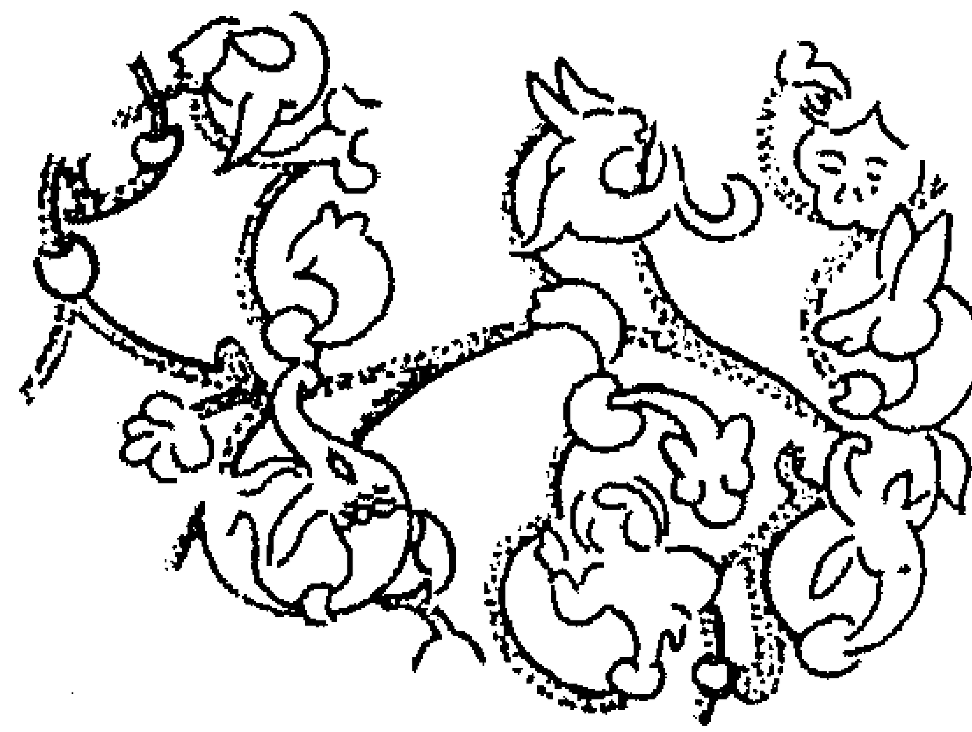
شكل أفاريز جصية -معبد الترانستو (طليطلة) .



شكل ٩٠

شكل زخرفى نباتى من الجص الموجرد على المقصورة - معبد الترانستو (طليطلة)

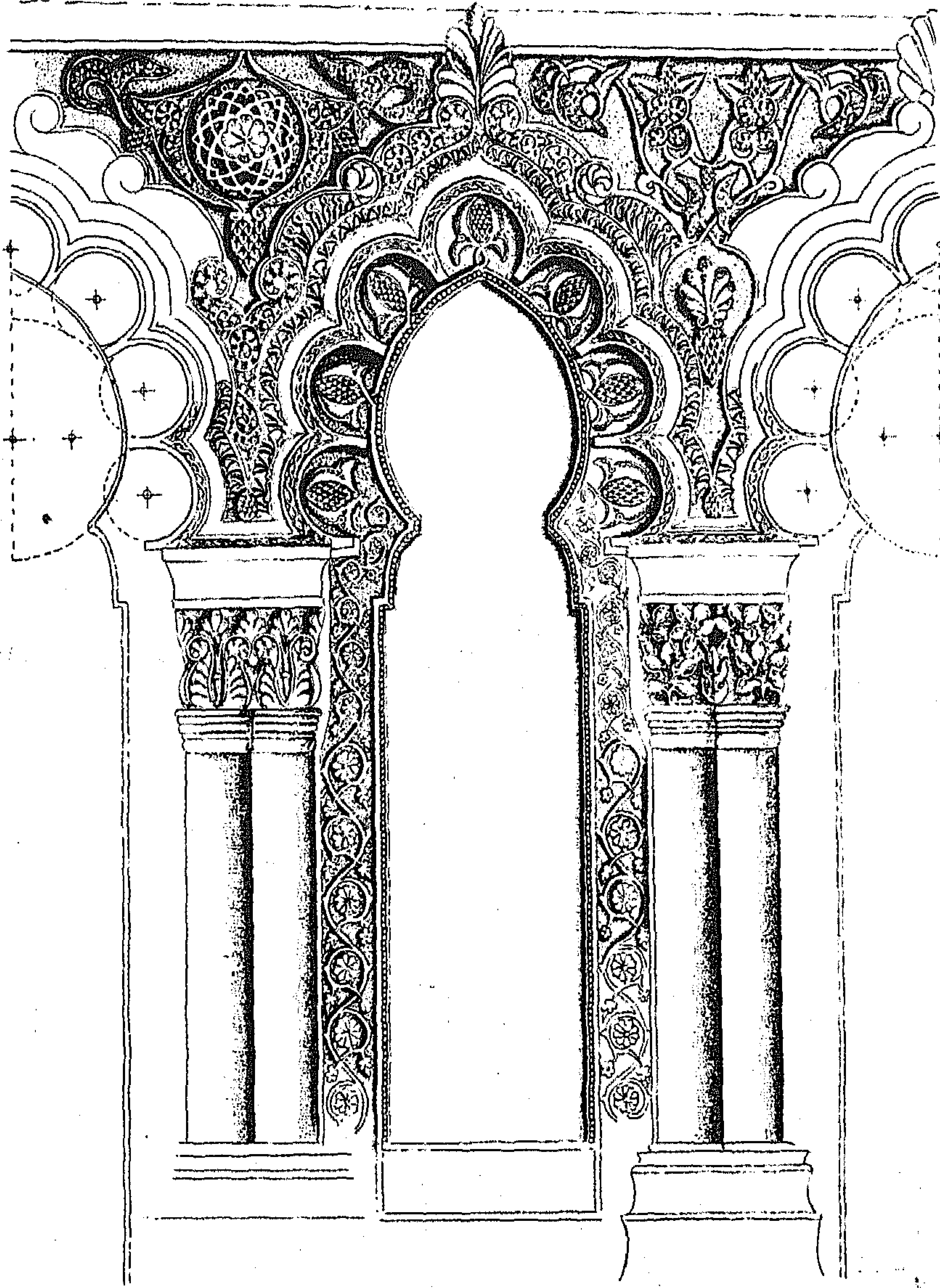




شكل ٩١

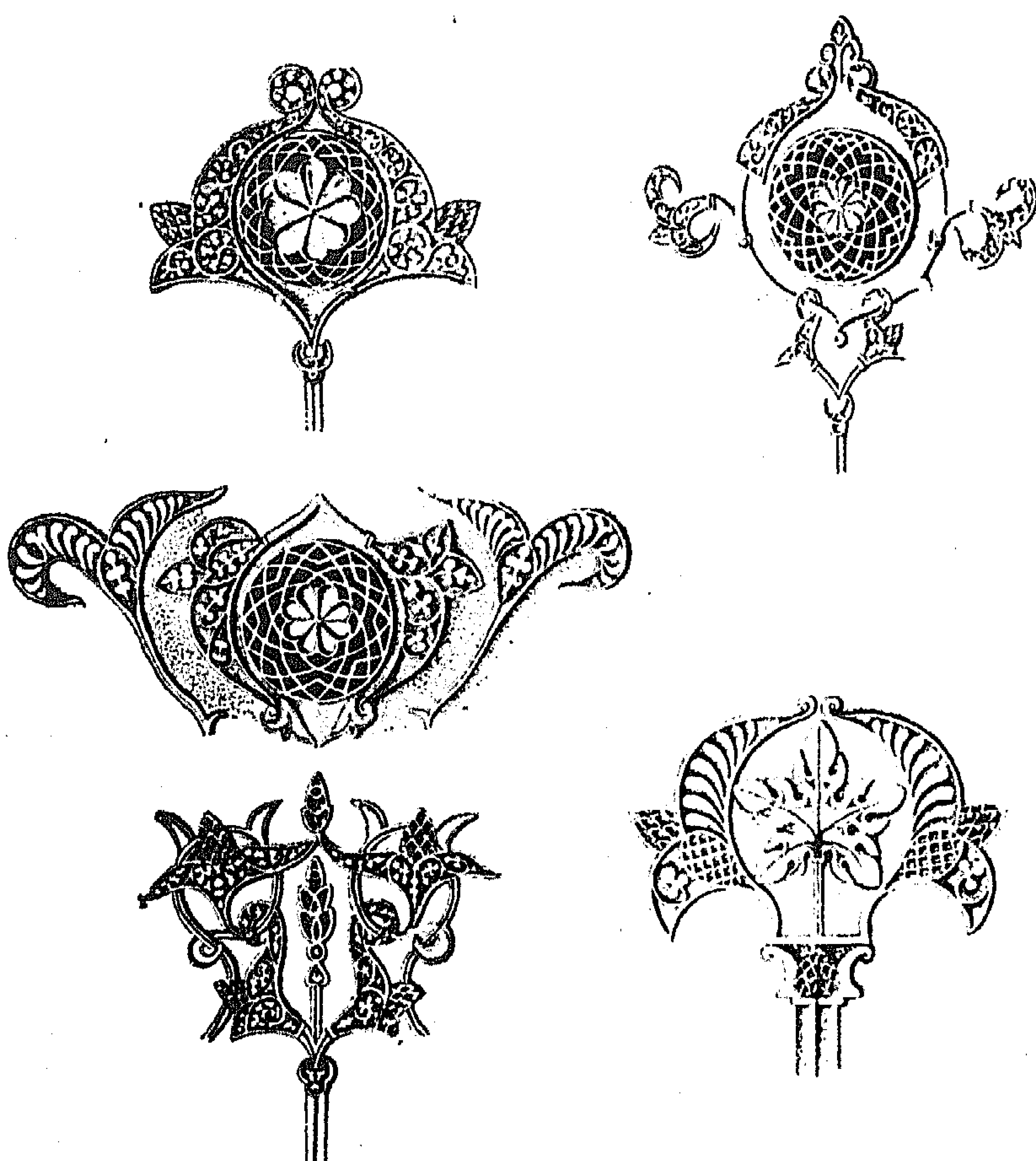
أنماط زخرفية مشرقية

على صفحة من صفحات القرآن الموجودة فى دار الكتب المصرية (١٣١٣م) من السيراميك الفارسى (كاشان القرن الثالث عشر) المتاحف القومية فى برلين



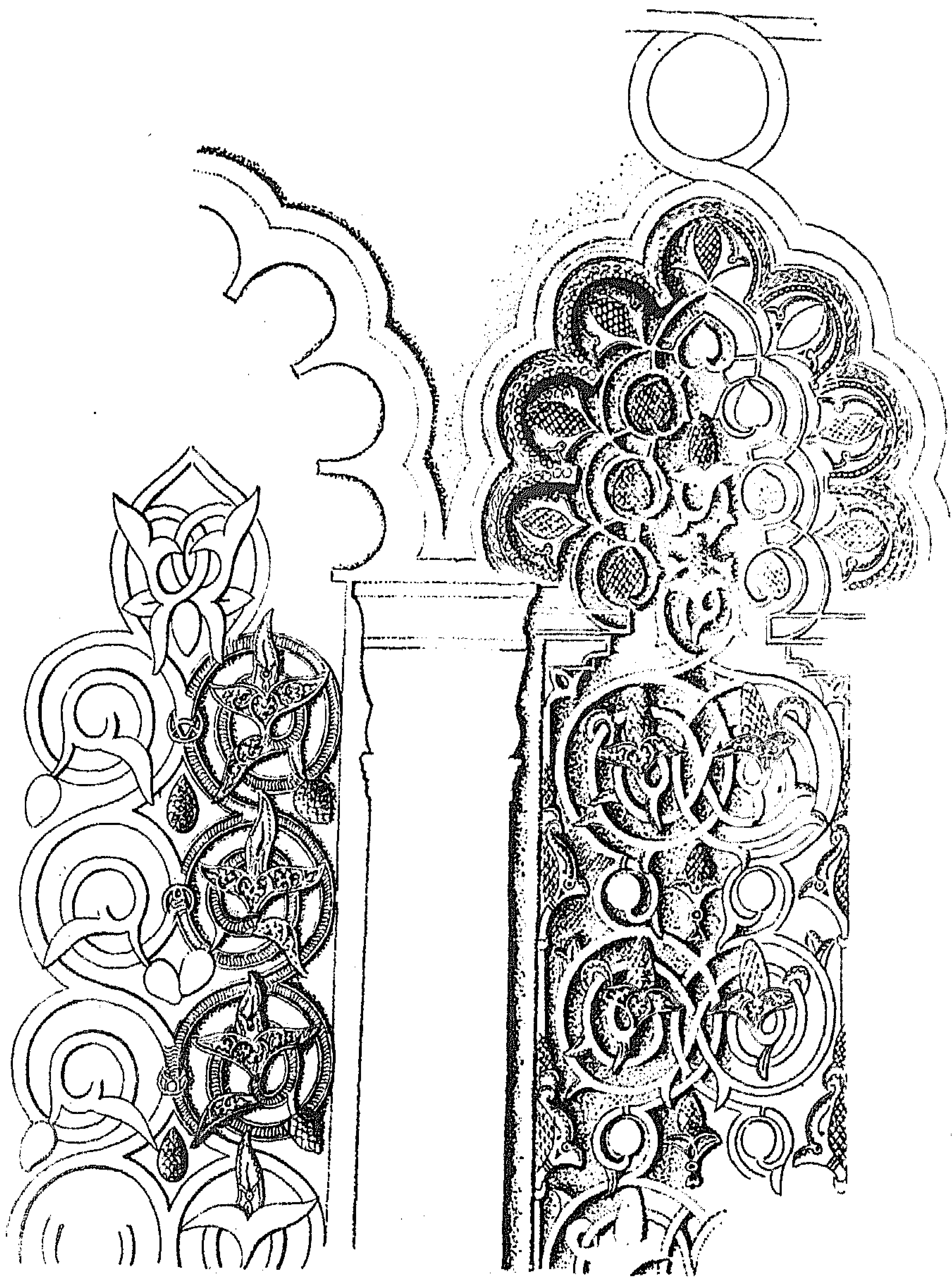
شكل ٩٢

عقود مفصصة – معبد الترانستو – (طليطلة)



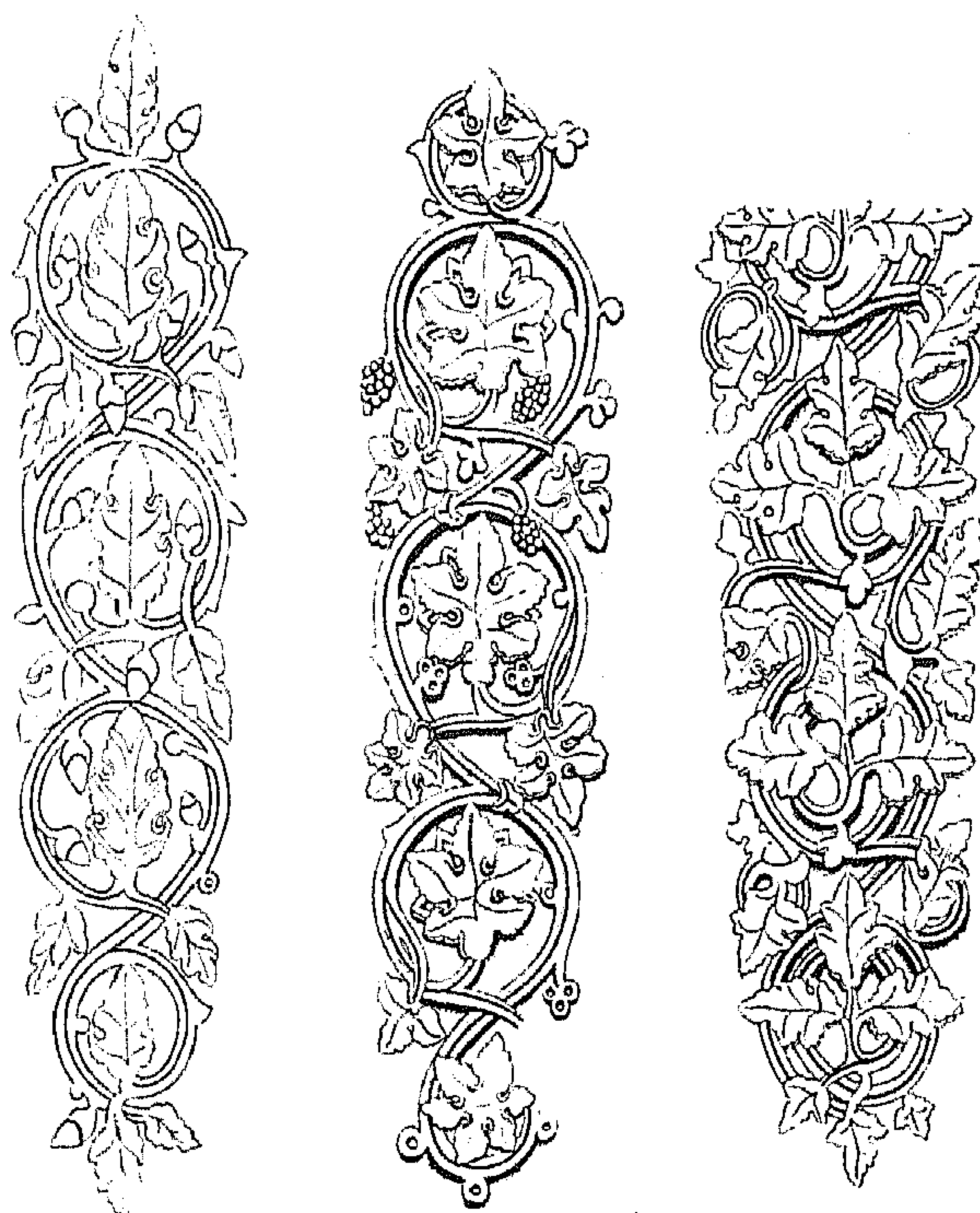
شكل ٩٣

أنواع من الزخرف على طبلات العقود الزخرفية – معبد الترانستو (طليطلة)



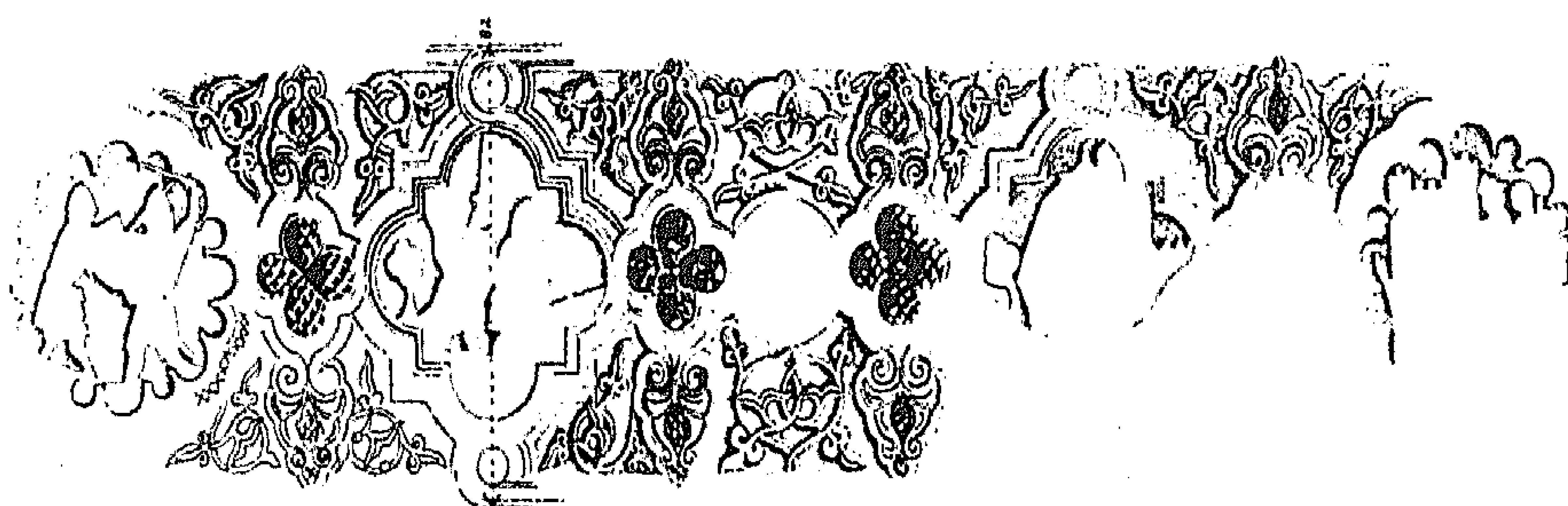
شكل ٩٤

عقود زخرفية فى حائط الواجهة الداخلية (الصدر) – معبد الترانستو (طليطلة)



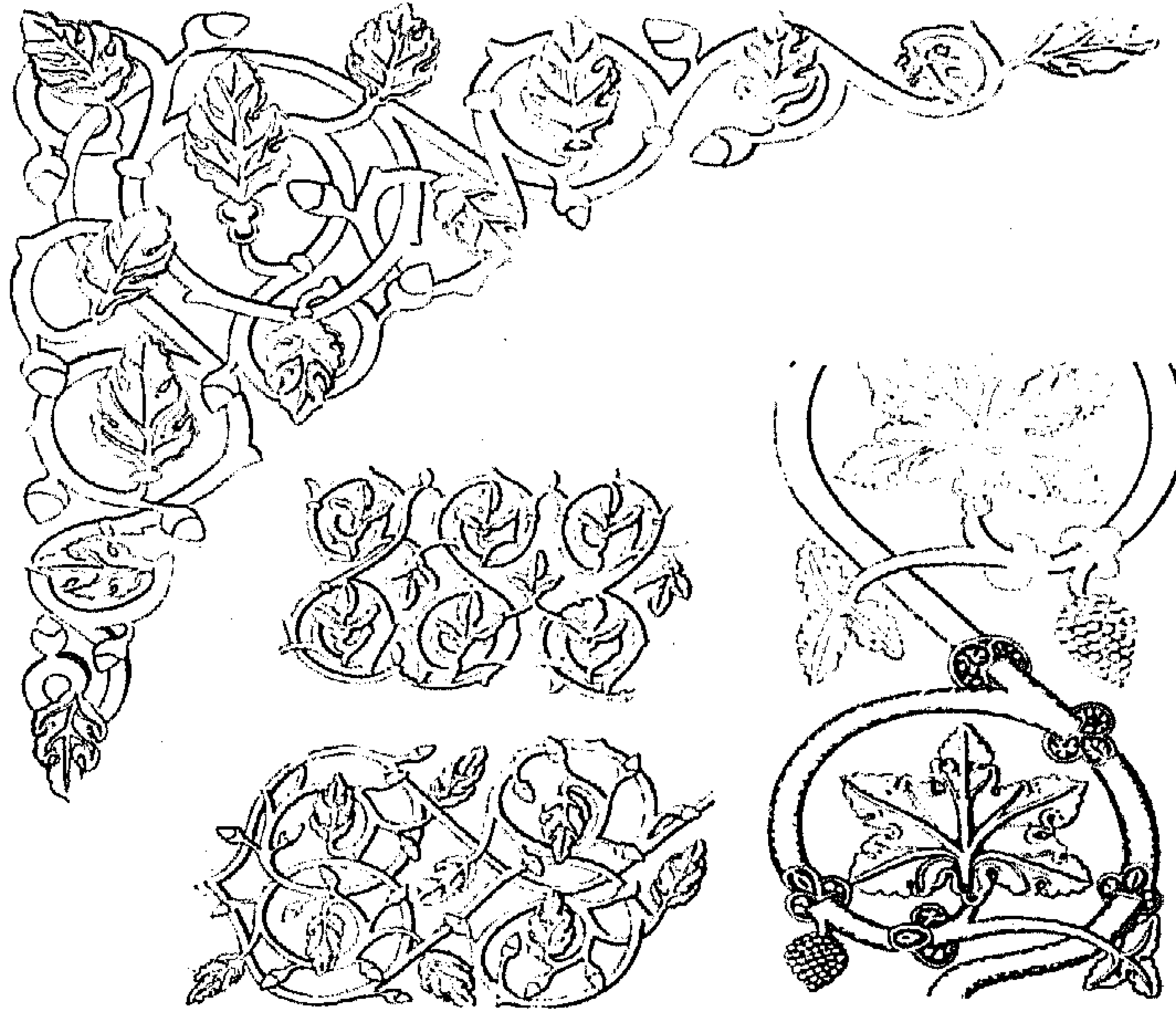
شكل ٩٥

سنجات فى الواجهة الرئيسية – بقصر السيد بدرو – (قصر إشبيلية)



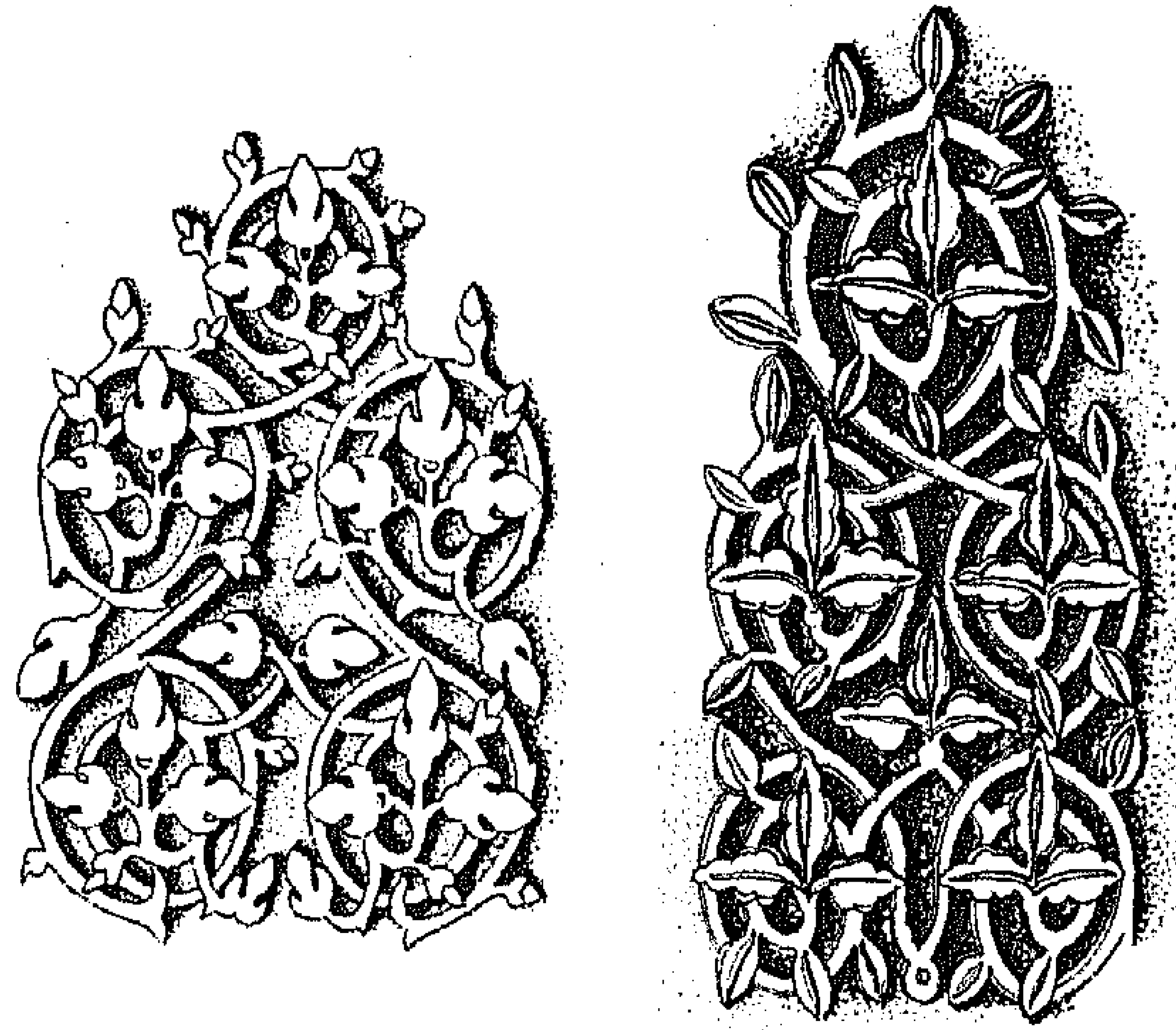
شكل ٩٦

إفريز من الجص الطليطلى . قصر السيد بدرو –(قصر إشبيلية)



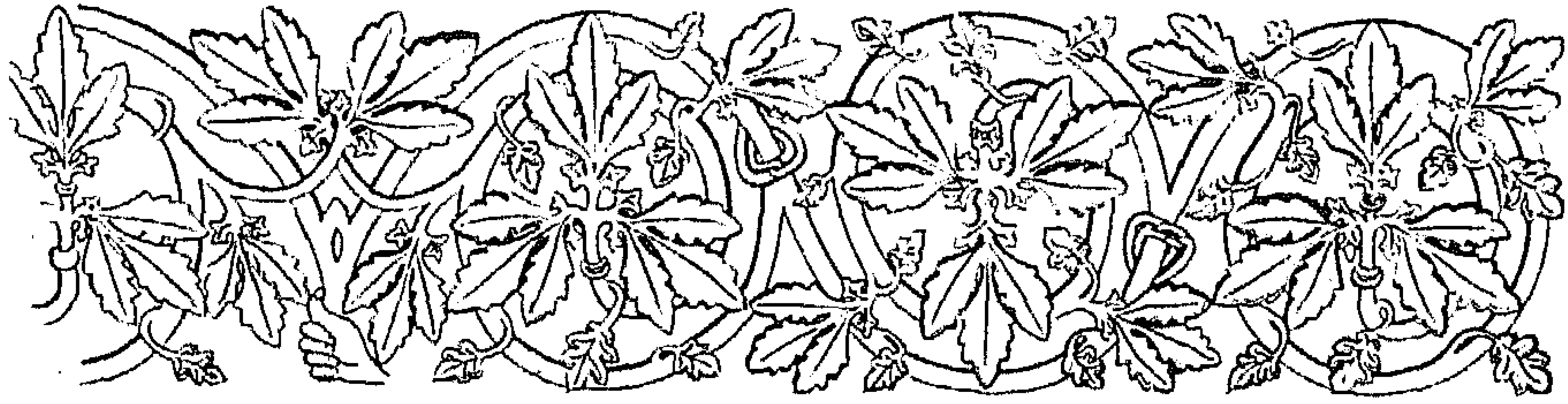
شكل ٩٧

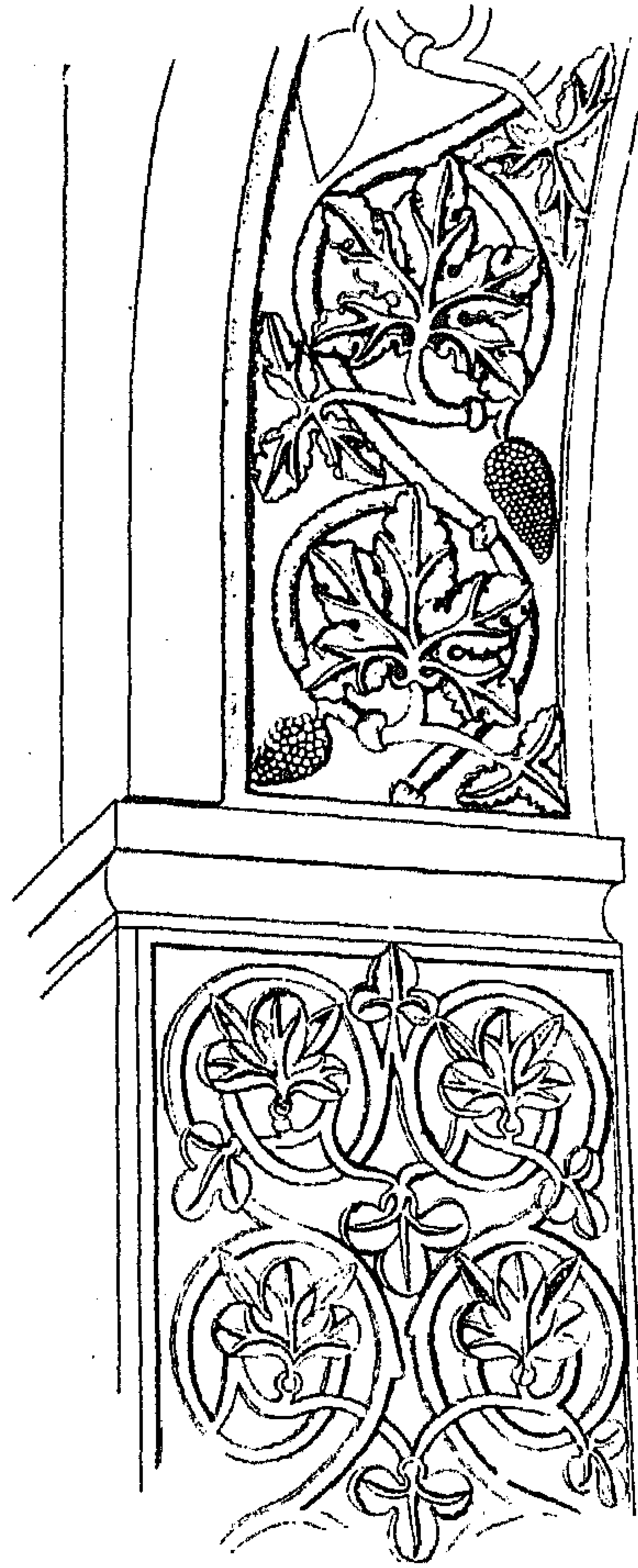
زخرفة جصية ذات الأسلوب "الطبيعى" (صالون ميسا – طليطلة)



شكل ٩٨

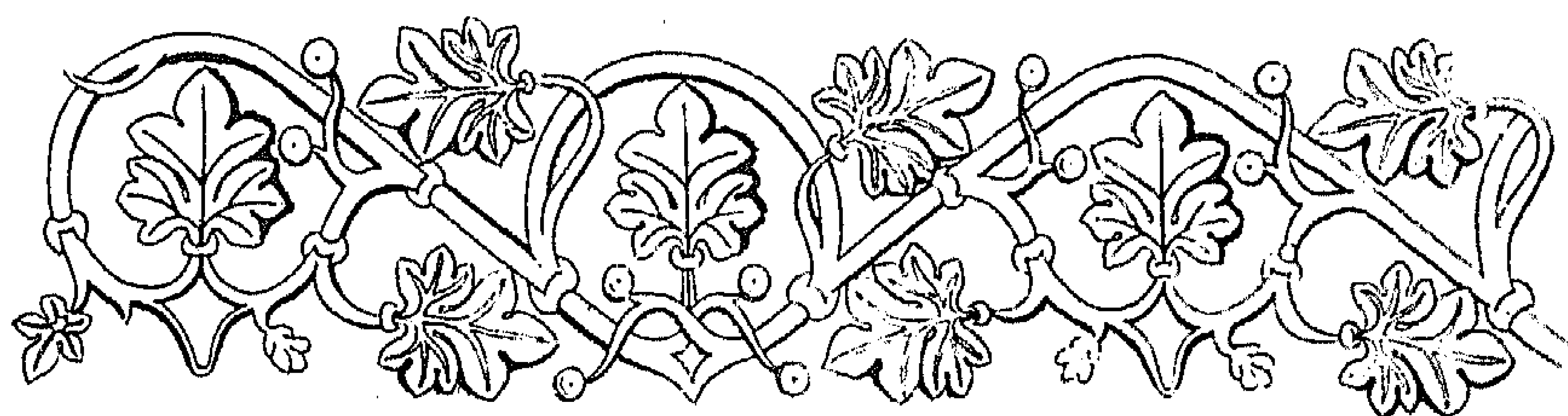
زخرفة جصية ذات الأسلوب "الطبيعى" (صالون ميسا – طليطلة)

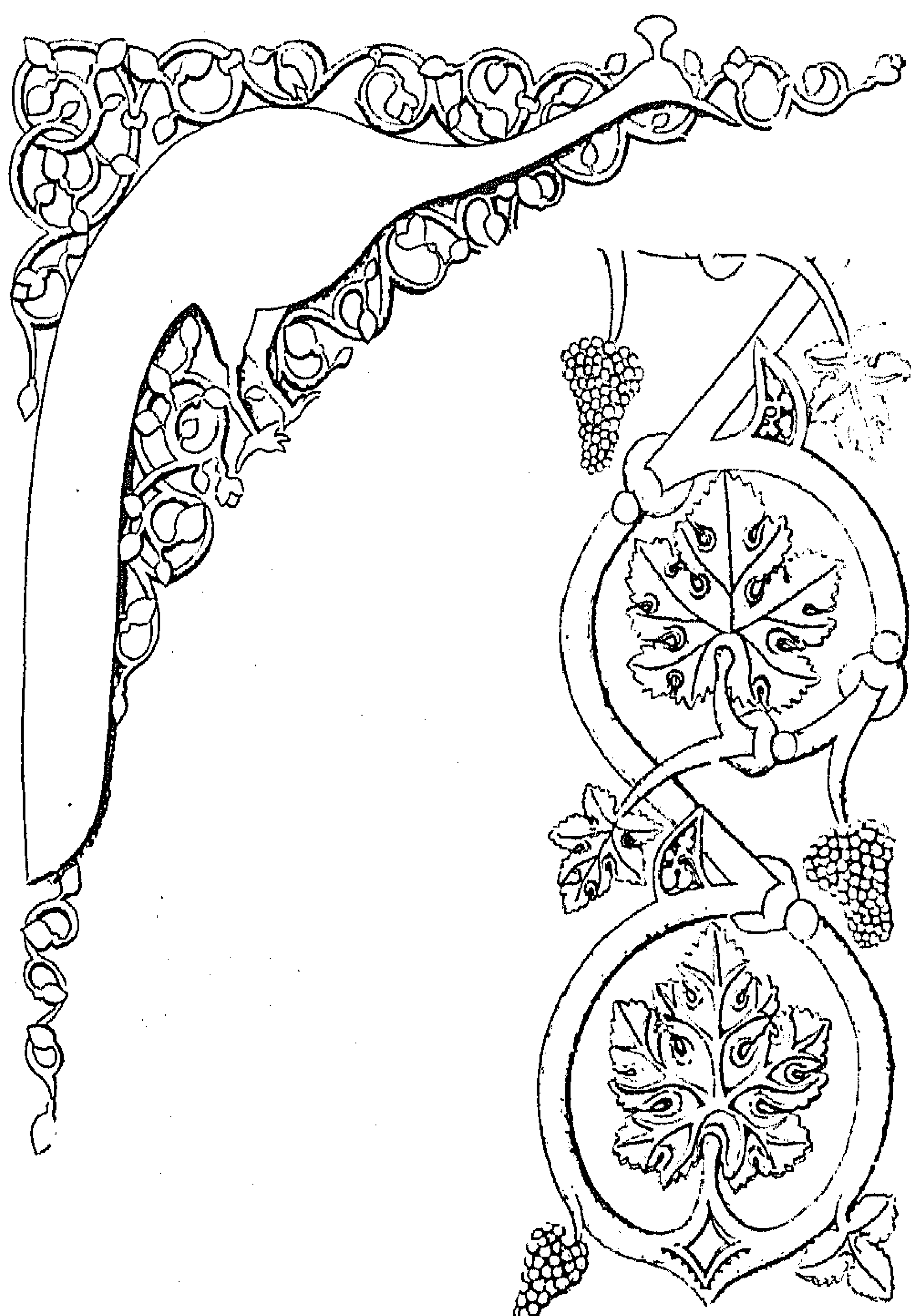




شكل ٩٩

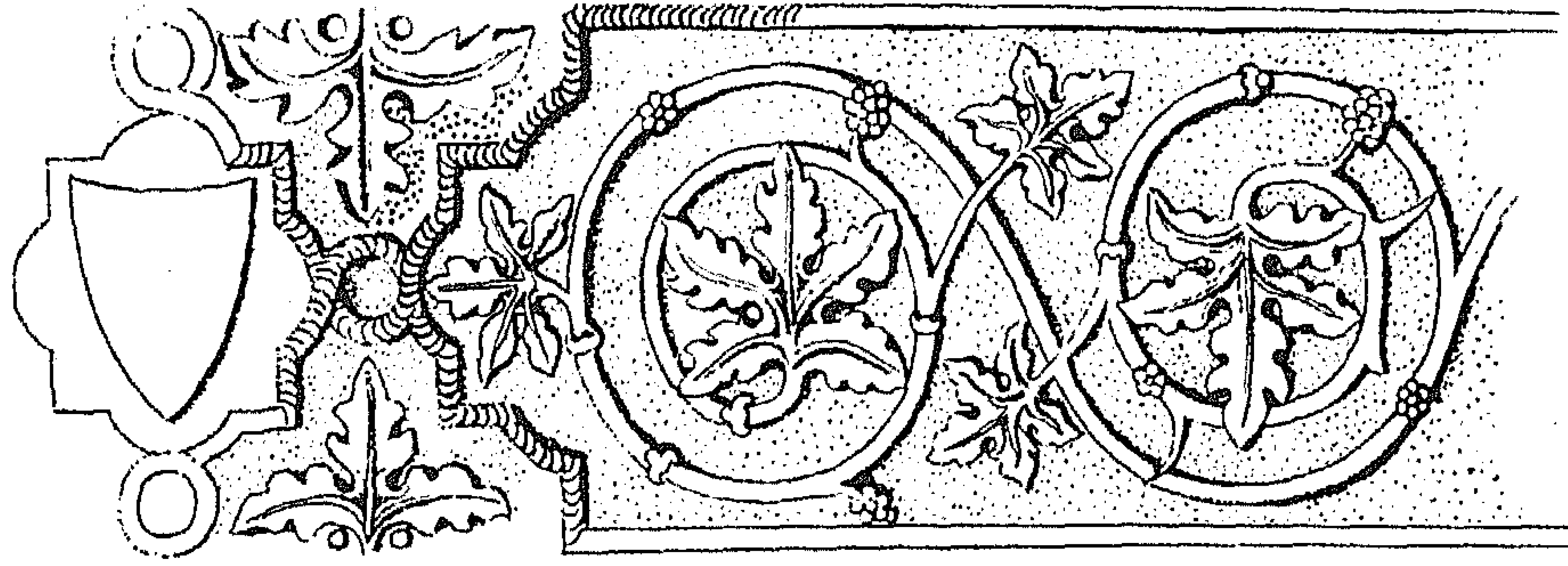
زخرفة طليطلى : أ: قصر فرينساليدا – ب: كنيسة سان أندرس (طليطلة)





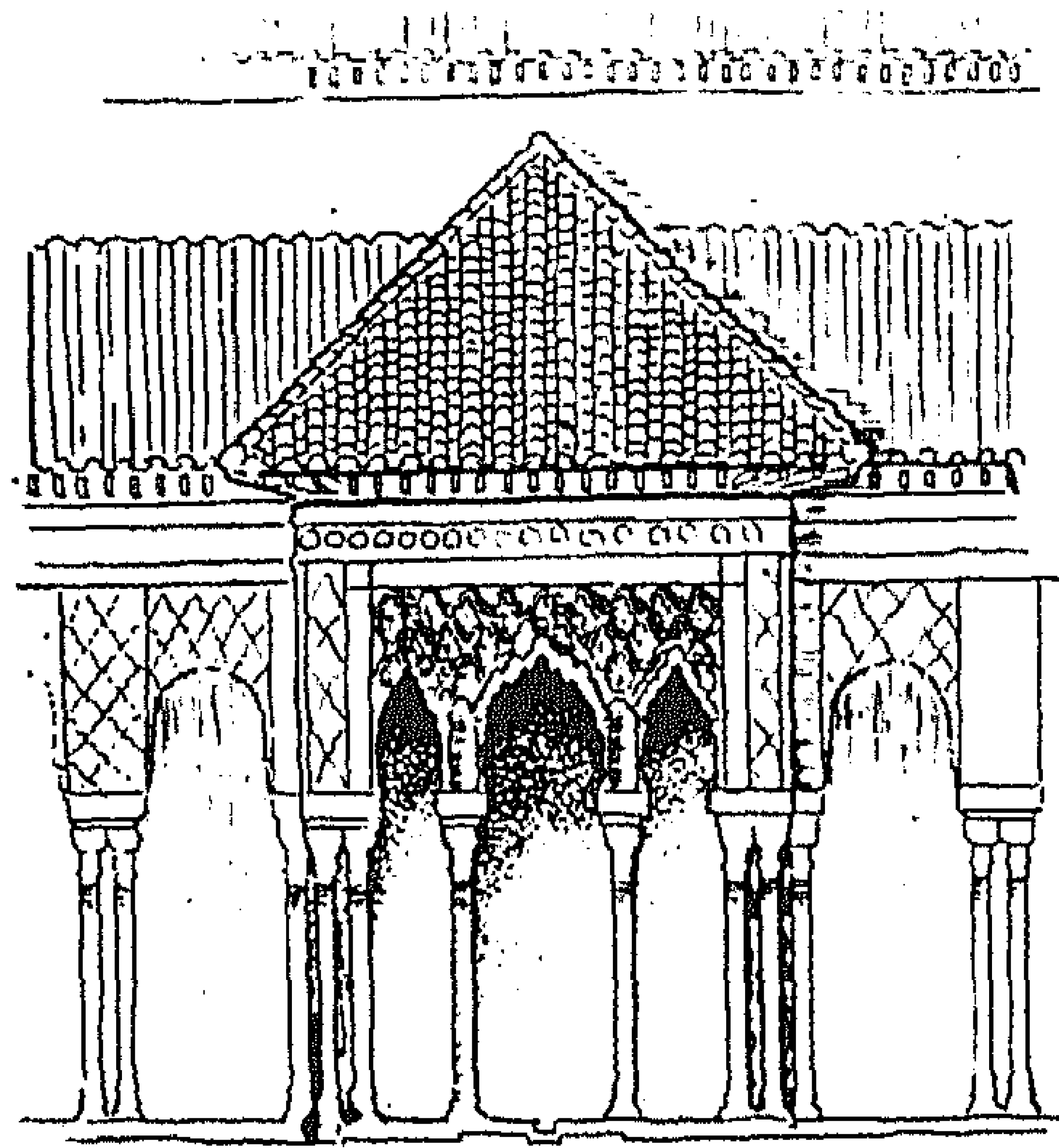
شكل ١٠٠

زخرفة "طبيعية" طليطلة . زخارف جصية من قصر السيد بدرو



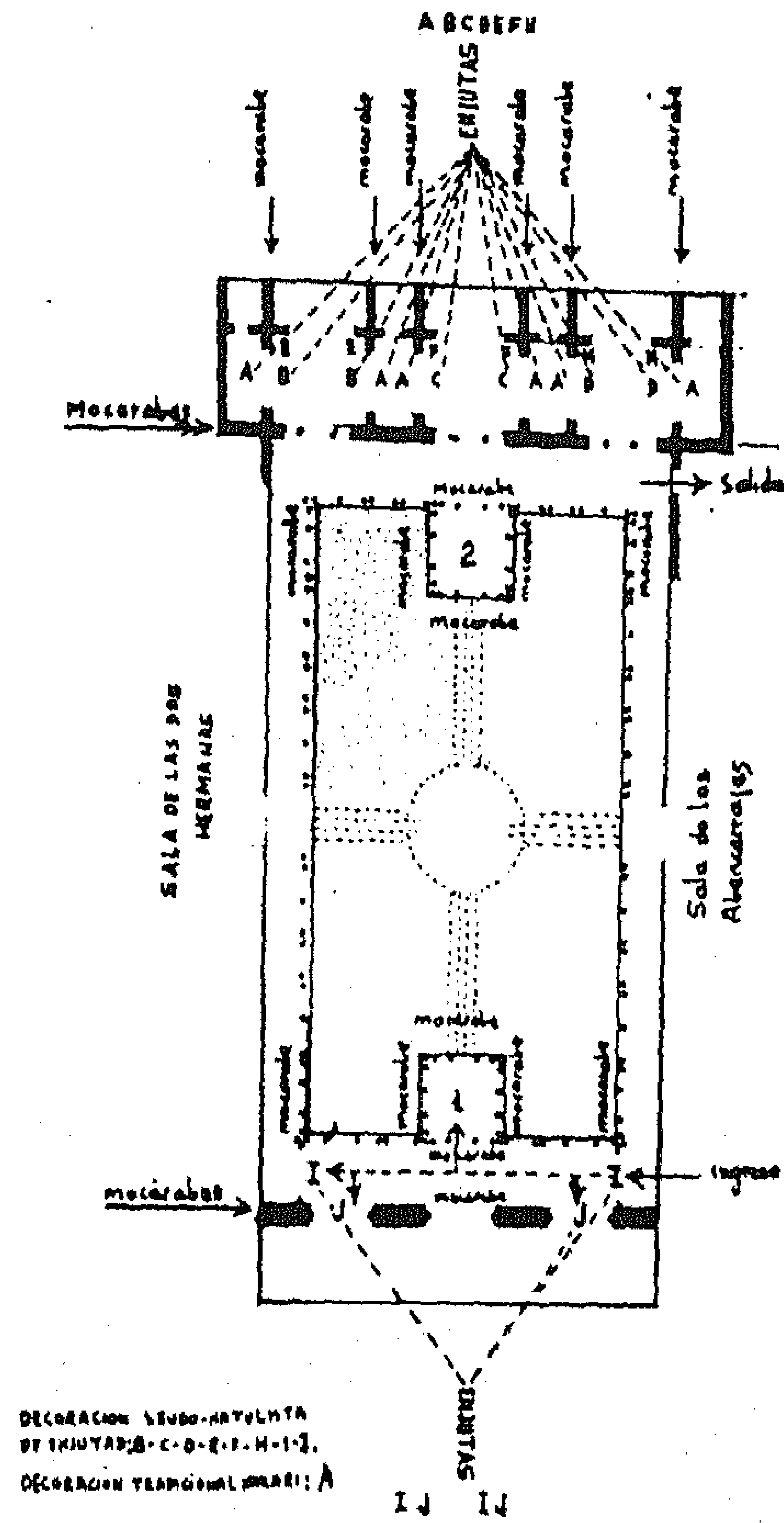
شكل ١٠١

إفريز ذو زخارف حصية طليطلية – فى القبة المركزية الكائنة فى مناظر "صالون العدل" بقصر الحمراء



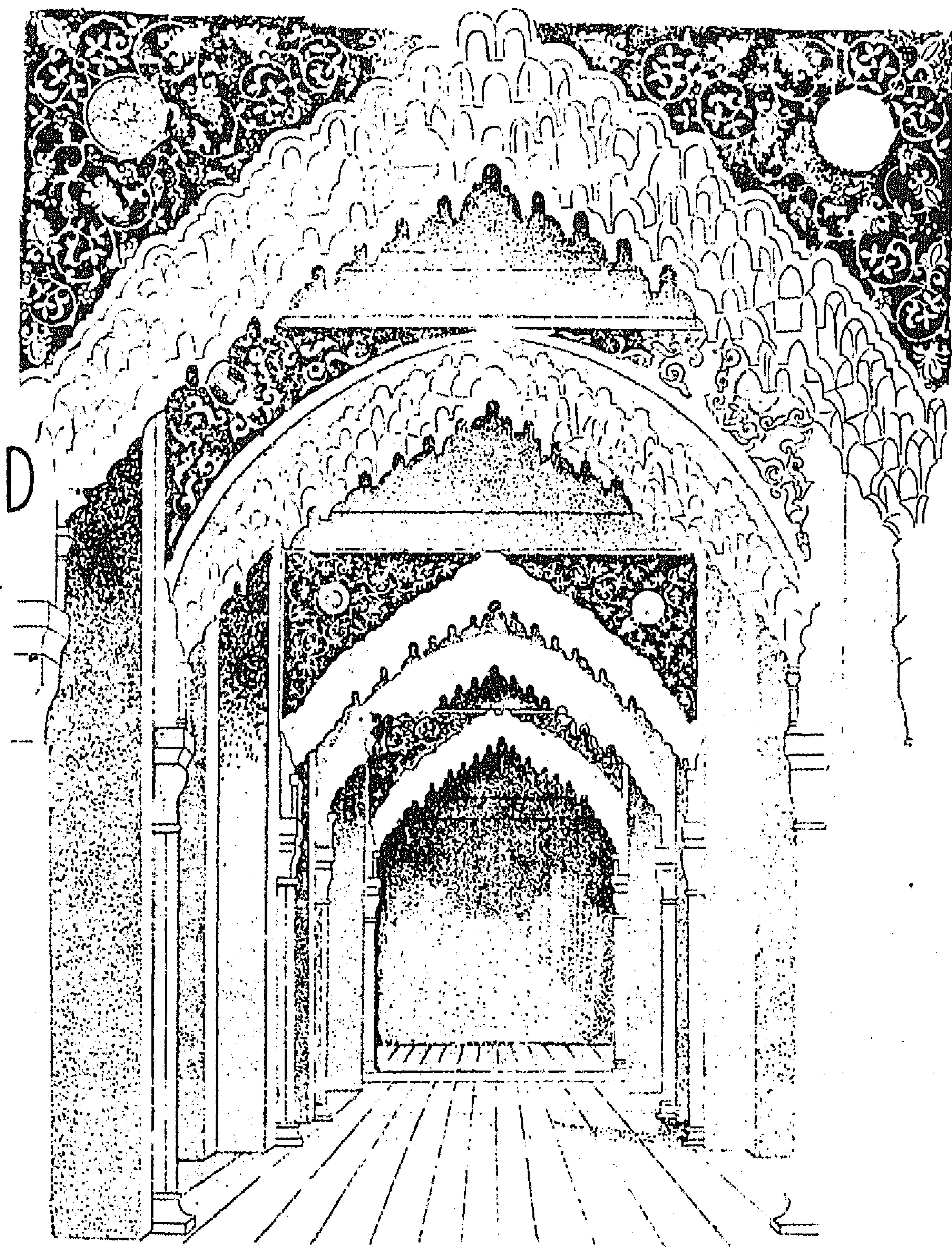
شكل ١٠٢

كشك فى بهو السباع بالحمراء



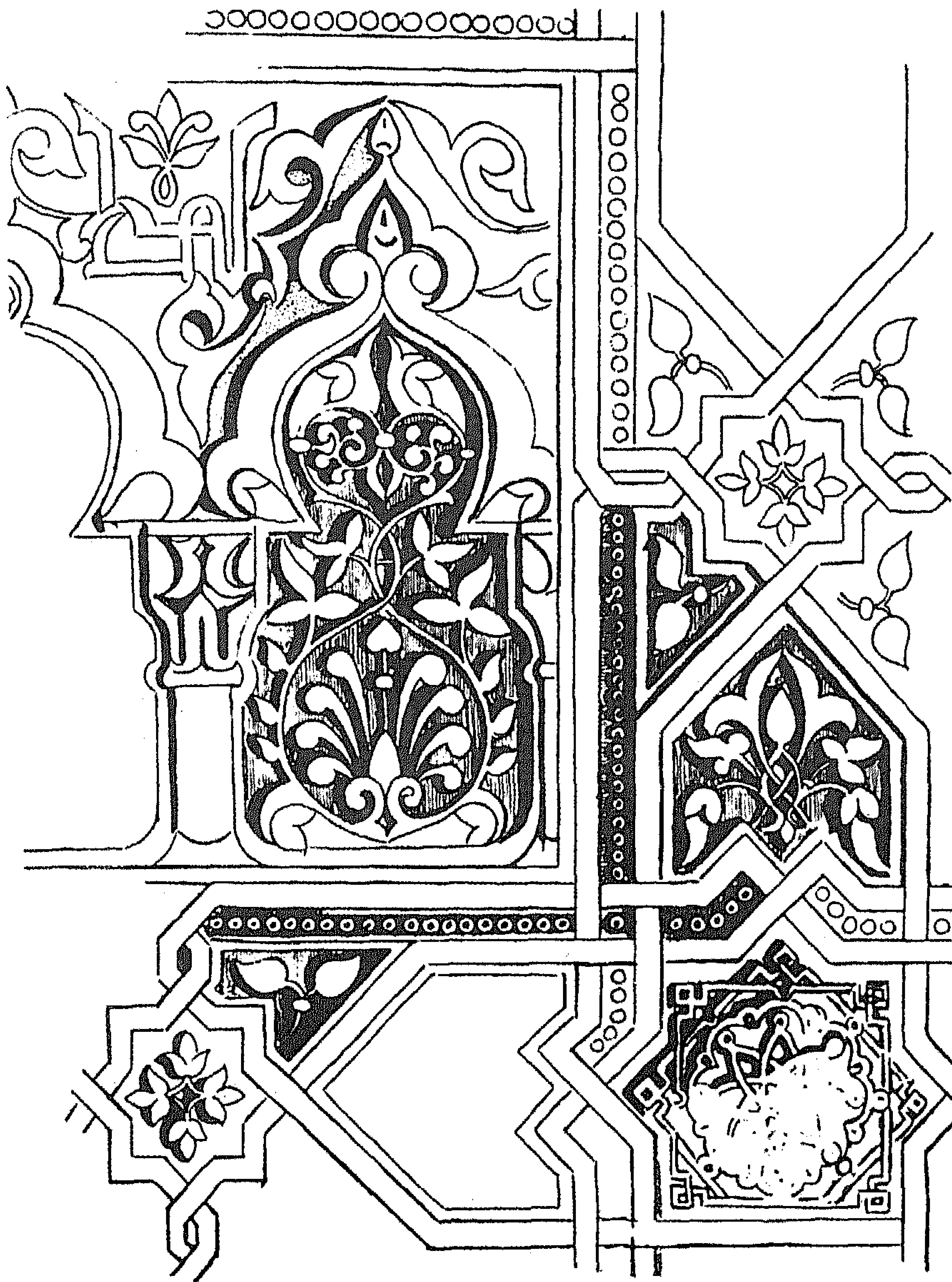
شكل ١٠٣

بهو السباع بالحمراء . توزيع الزخارف الجصية ذات التأثيرات المدجنة ، وكذا عقود المقربصات



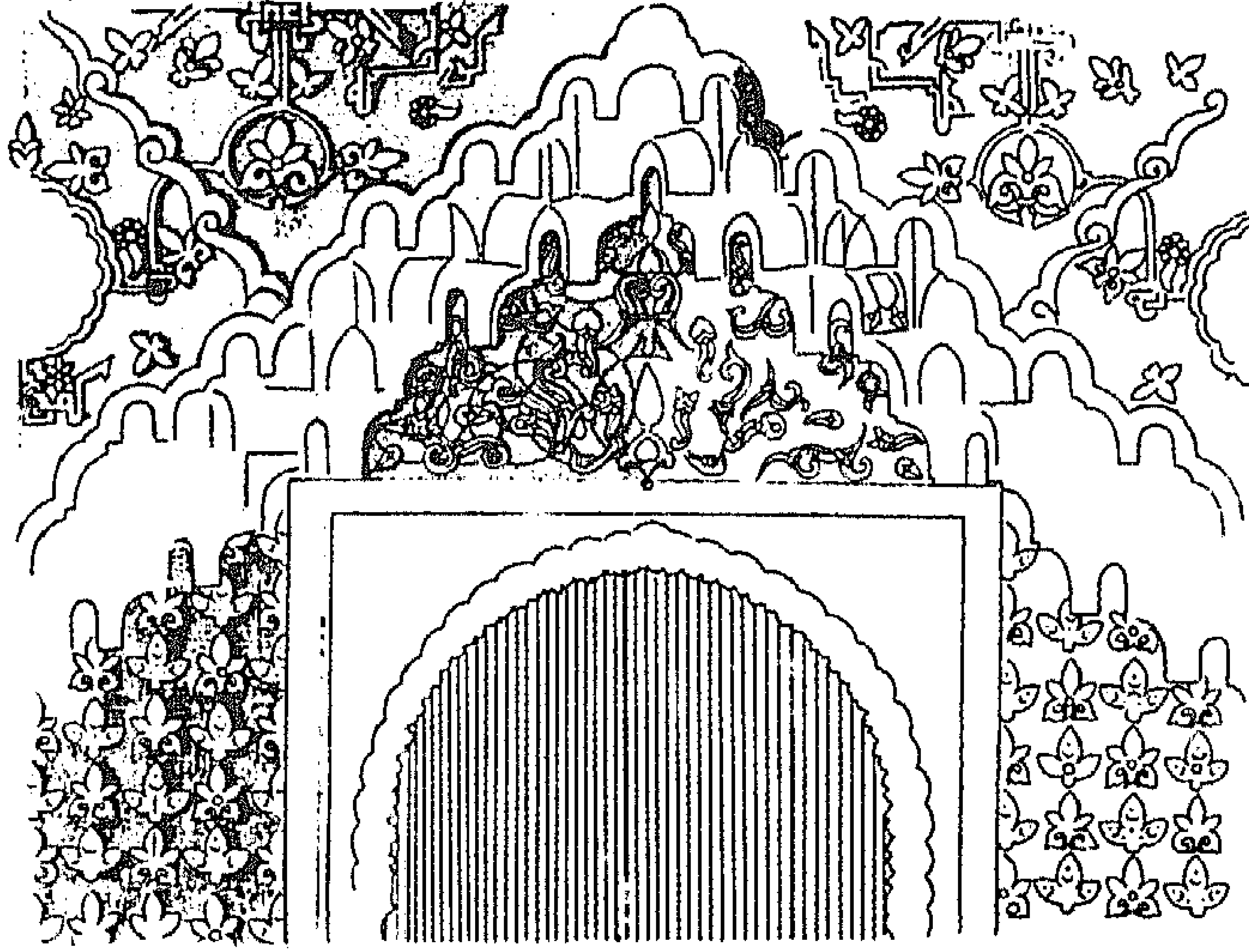
شكل ١٠٤

صالة العدل بقصر الحمراء . شكل المنظور



شكل ١٠٥

زخرفة جصية فى صالة الشقيقان – قصر الحمراء



شكل ١٠٦

زخرفية جصية فى صالة الشقيقتين بقصر الحمراء



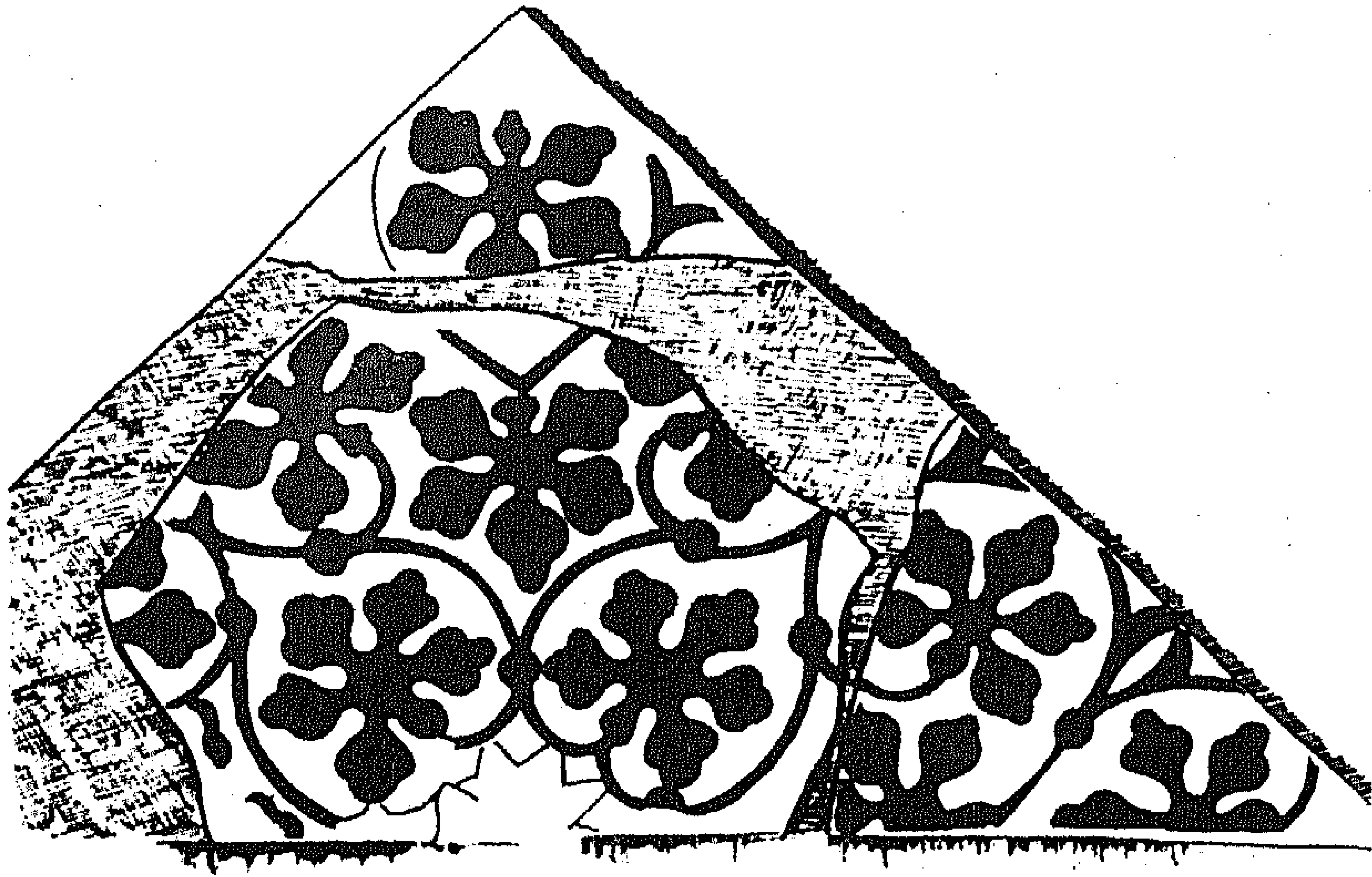
شكل ١٠٧

زخارف جصية ناصرية ذات أسلوب "طبيعى" :

(أ) إفريز فى بهو السباع . (ب) قصر دار العروسة بالحمراء

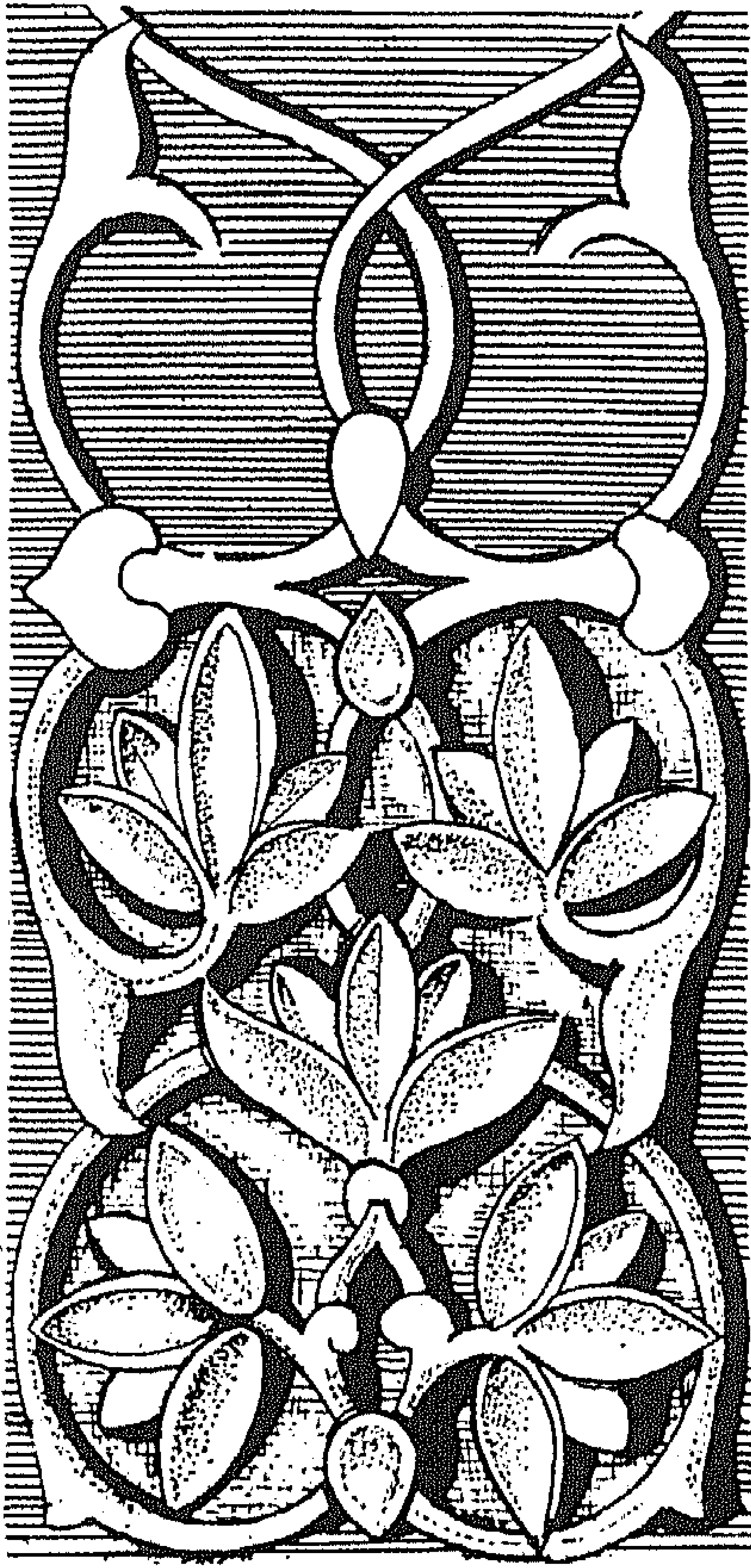
شكل ١٠٨

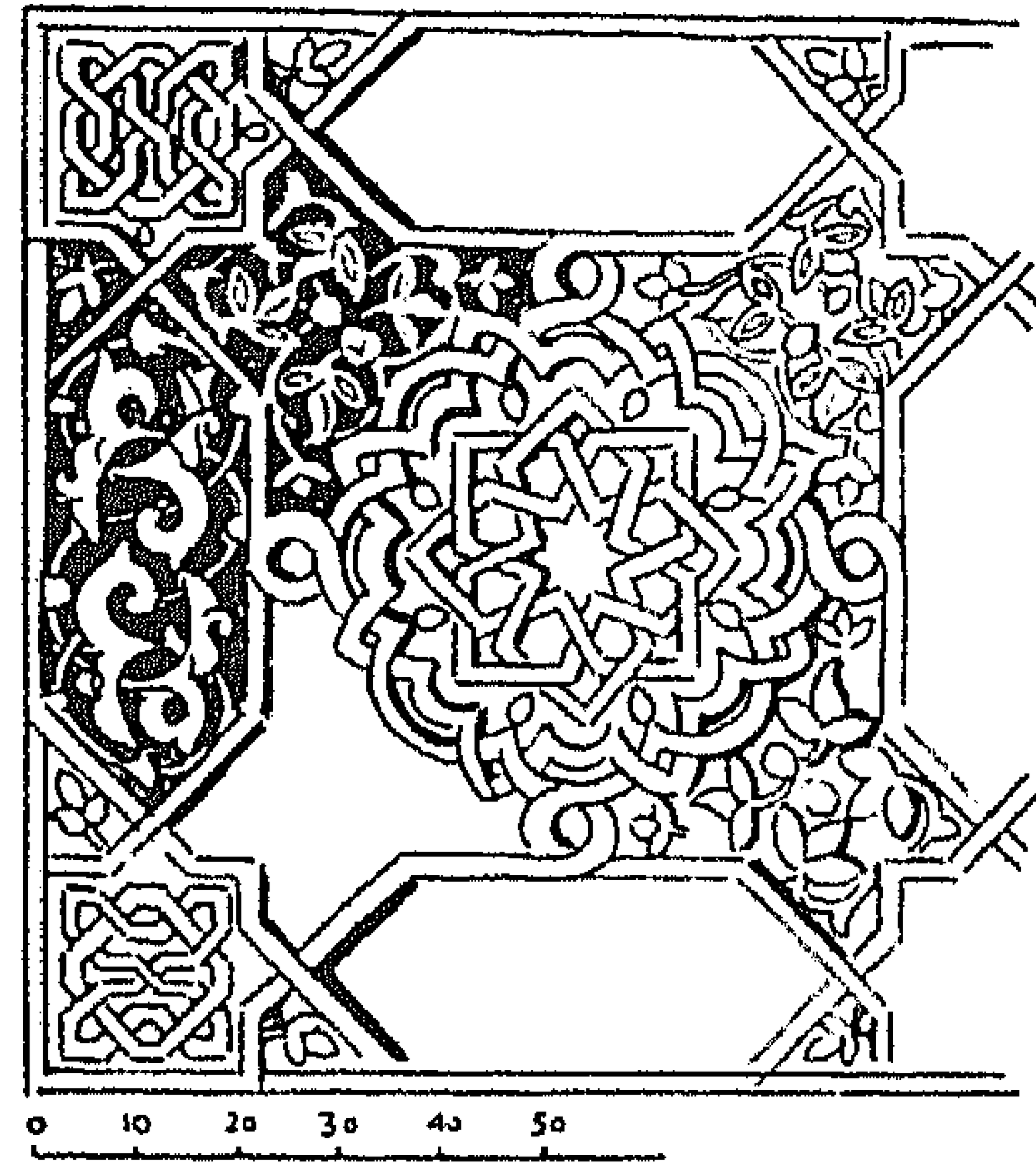
أوراق ووردات ذات شكل طبيعى فى قصور محمد الخامس بالحمراء (الأصول والتطور)

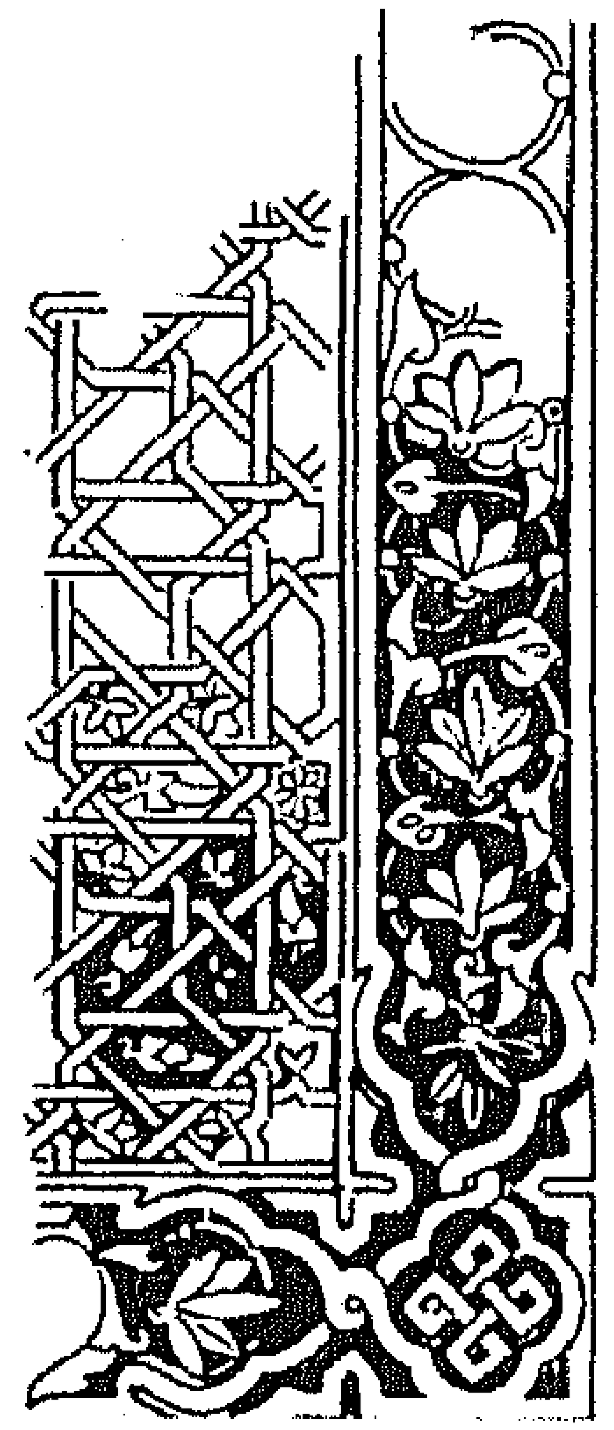


شكل ١٠٩

زليج ذو زخرفة "طبيعية " – متحف الآثار بغرناطة

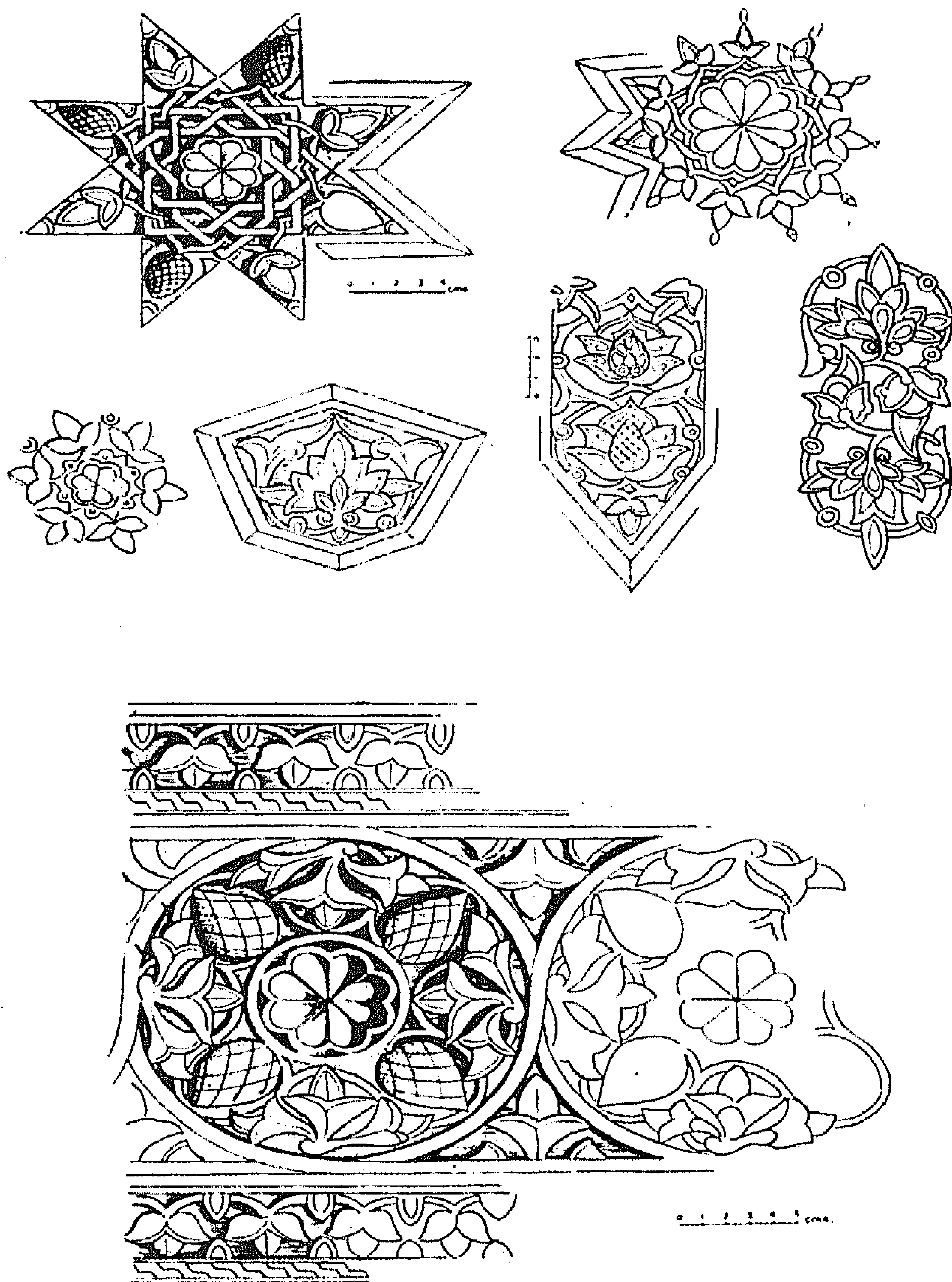






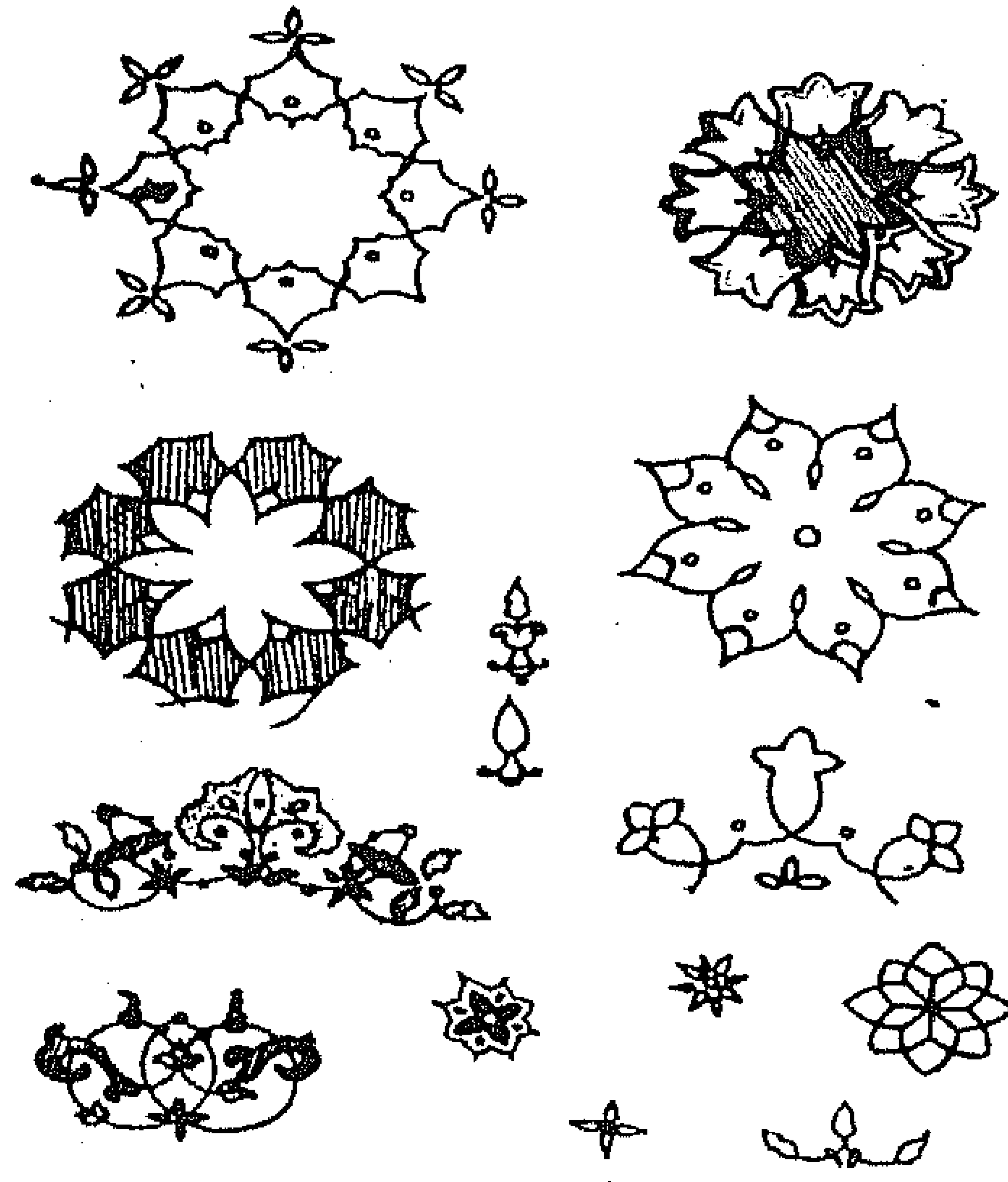
شكل ١١٠

زخرفة ناصرية – من أسقف بهو السباع – الحمراء



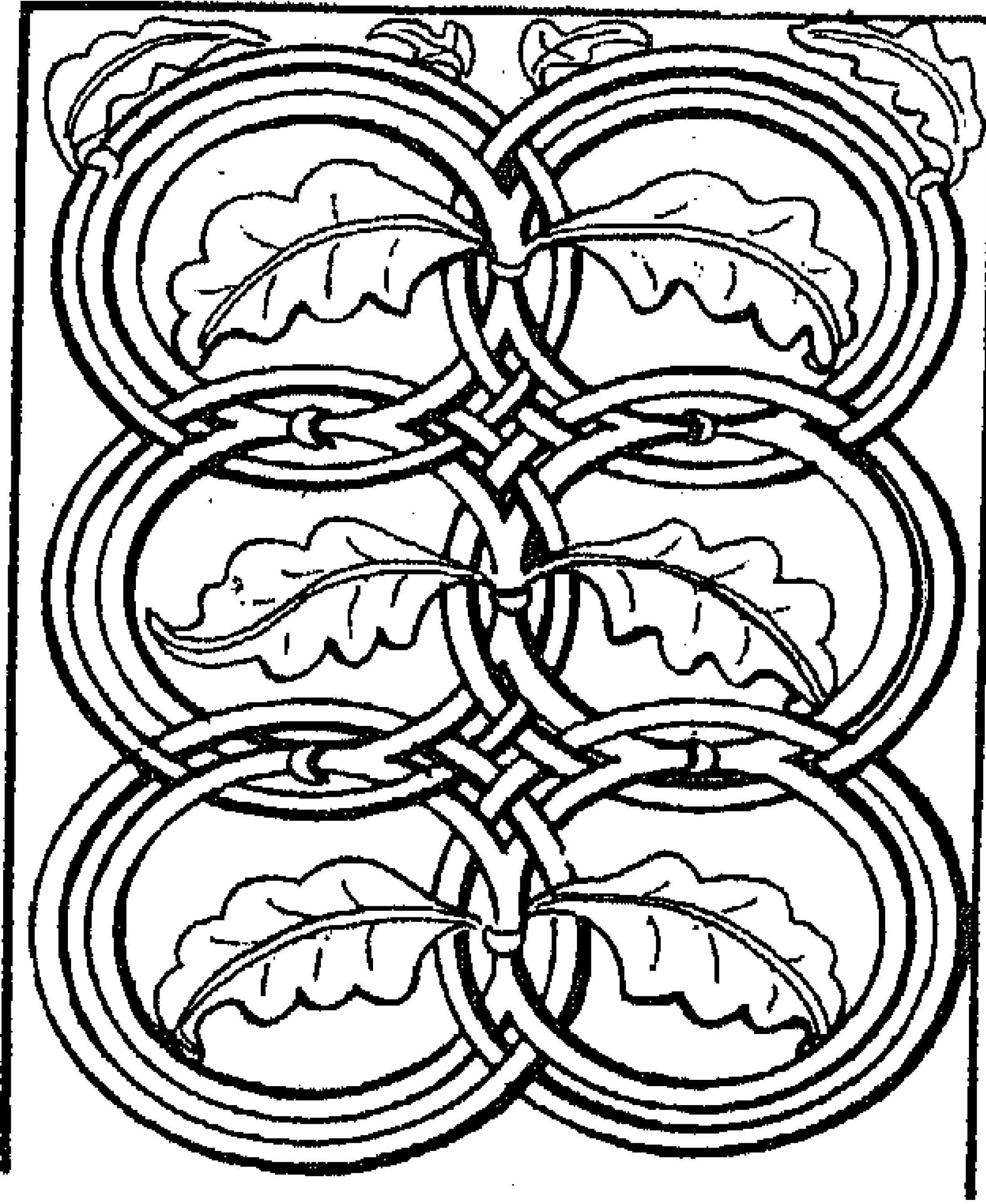
شكل ١١١

زخرفة القبة الخشبية للكشك الجنوبي الغربي في السباع بالحمراء (رسم : إدارة الآثار في قصر الحمراء وجنة العريف ، وكذا باسيليوبابون)



شكل ١١٢

وحدات زخرفية نباتية مرسومة على وزرات فى قصر الحمراء



شكل ١١٣

زخرفة جصية فى قصر كوريل دى لوس آخوس (بلد الوليد)

الفصل الثامن

الزخرفة التصويرية : الأصول La decoracion Figurativa : los origines

من المعروف أن خلفاء بنى أمية فى المشرق كانوا متسامحين بشأن منع الأشكال الآدمية فى الفنون التى تطبق فى مبانيهم ، وهذا ما تبرهن عليه الحصون التى تنسب إلى هؤلاء الخلفاء والمقامة فى الصحراء ، مثل: قصير عمره وقصر الحير وقصر خربة المفجر ، كما تضم قصور سامرّا أشكالا آدمية مرسومة على الحوائط . وفعل الأمويون فى المغرب [الأندلس] الشىء نفسه فى قصورهم ، وقد زودتنا مدينة الزهراء ببعض الأمثلة ، لكننا لا نكاد نجد نماذج لهذا الفن فى طليطلة ما قبل عام ١٠٨٥ م اللهم إلا بعض قطع الرخام المزخرفة بالحفر حيث عليها أزواج من الطيور ، إلا أن الزخرفة التصويرية تكثر فى المبانى المدجنة، وسدا منا لهذا النقص الذى نلاحظه فى طليطلة الإسلامية نسوق فيما يلى مجموعة من الاكتشافات المهمة فى مدينة الزهراء عليها أشكال آدمية وحيوانية ، وقطع أخرى من المَعِين نفسه ، وهى كلها قد أسهمت فى القيام بدور المرشد للأعمال المدجنة .

(أ) **الأشكال ذوات الأربع** : Cuadropedos : تبرز قطعة حجرية رملية من بين القطع التى عُثِر عليها فى مدينة الزهراء بما تحمله من ظبيين متدابرين منقوشين نقشا بارزا (لوحة ١٥٨ وشكل ١١٤) .

كما نرى أشكالاً حيوانية مشابهة على حوض من الرخام فى شالة (الرباط) وهو عمل إسبانى يرجع إلى بدايات القرن الحادى عشر (لوحة ١٥٨ ، وشكل ١١٥) وتبتعد هذه الظباء - المقطوعة العنق أيضا - عن تلك فى أنها تتقدّم لفائف نباتية

منفصلة بواسطة غصن مركزى . وهذا الجمع بين الحيوانات والأغصان نراه فى أشكال كثيرة على العاج الأندلسى (القرنين العاشر والحادى عشر) وهناك لوحات زخرفية فى طليطلة القرن الحادى عشر تضم أزواجا من الطيور وقد اختلطت بالتوريقات .

والأشكال الحيوانية ذوات الأربع المكتشفة فى مدينة الزهراء تتسم بأن أجسادها مسطحه وقد رسمت عليها بالمداد الأسود خطوط توضح ملامحها وأجزاءها المختلفة ؛ وهذا النوع من الزخرفة جديد فى مدينة الزهراء ، وعلينا أن ننتظر بعض الوقت حتى نرى الزخارف الجصية المدجنة فى قصور السيد بدرو وعليها مثل هذه العناصر .

ولقد شاع ظهور الظبى والغزالة فى الزخارف على العاج والخزف الذى يخرج من ورش عصر الخلافة ، فهناك طبقان فى متحف الزهراء بهما ظبيان مرسومان بخطوط داكنة اللون (شكل ١١٦ ، ١١٧) ومن المعتاد أن نرى حيوانات من هذا الصنف وهى تجرى وتركض ، وفى هذه الحالة نجد حيوانا ذا أربع أو ذا اثنين وهو يقوم بالمطاردة ؛ مثل الأسد أو الصقر، لكن المعتاد هو أن يتم تصوير الحيوانات الوديعة على شكل الأزواج المتقابلة، وفى هذه الحالة نجد أن الحيوان يظهر فى شكل متحرك ، وقد أخذ كل طرف من أطرافه الأربعة وضعًا مختلفًا ؛ فالطرف الخلفى الأيسر يتقدم وقد رسم خطًا متقاطعًا ، كما أن أحد الأطراف الأمامية قد ارتفع عن الأرض ورسم زاوية قائمة ، وهذه عادة متبعة فى المشرق خلال مدة ما قبل الإسلام ، كما تظهر بأوضاع مشابهة وبكثرة في الفن البيزنطى ، وفى الأعمال الفنية الإسلامية المشرقية .

وتتضمن فسيفساء الحمام الأموى فى خربة المفجر (شكل ١١٨) [٢٣٢] بالأردن [فى أريحا بفلسطين] أسدًا وهو ينشب مخالبه فى غزالة تعدو ، كما نجد غزلانًا تجرى ـ ليست متقابلة ـ وطيورًا تتصارع على الأخشاب الموروثة عن مصر الفاطمية (لوحة ١٥٩ وشكل ١١٨) [٢٣٣] ، وهذه الأشكال الحيوانية ، التى تم استلهامها من الفن السابق على ما قبل الإسلام (شكل ١١٩) لها بداياتها

الزخرفية على الصناديق العاجية القرطبية (لوحة ١٥٩ وشكل ١٢٠) [٢٣٤] وعلى الرخام (شكل ١٢١ ، ١٢٢) وعلى خزف مدينة الزهراء (شكل ١٢٣) .

غير أن ضم الأشكال الحيوانية المشرقية للزخارف الإسلامية القرطبية لا يلغى أصالة الفنانين الأندلسيين الذين أخذوا يتراجعون فى ظل الظروف القائمة . ولقد قال جومث مورينو عن الخزف الذى يعود إلى عصر الخلافة " بأنه رغم استلهامه الأوانى العباسية فإن زخارفه تتضمن نزوعًا إلى " الطبيعية" المغربية فى الأشكال الإنسانية والحيوانية رغم فقرها الفنى ، بينما نجد المشرقية فى هذا الإطار لم تكد تتجاوز مرحلة الصبا " [٢٣٥] وهذا ما يمكن تطبيقه على زوجين من العصافير محفورين على اللوحات الطليطلية المشار إليها سابقا .

وقد أثّر هذا التطور أيضا ، الذى طرأ على الأشكال الحيوانية باتجاه النمط الغربى ، على الزخرفة النباتية التى توجد فى خلفية المنظر ونظرًا لأن هذه الأخيرة سريعة الاستجابة للتطور فسوف تنسينا الأشكال المشرقية ، أما الحيوانات (بما فى ذلك العديد من الأعمال الفنية الناصرية والمدجنة) فسوف تظل وفيّة للنماذج الأصلية . وهنا لابد أن ننتظر حتى يحل القرن الرابع عشر ، ونرى أن الفن الأندلسى يقطع حبال الوصل التى تربطه بالمشرق ، وهذا بفضل التأثير القوطى - المدجّن .

والفنان المسلم لا ينقل عن الطبيعة التى يجدها أمامه نقلاً أمينًا بل يحصل منها على أنماط تتحول بعد إعادة تشكيلها إلى نماذج " طبيعية " من السّهل تصويرها ويحدث هذا من خلال الكتب التى تضم منمنمات ، أو من خلال المنسوجات التى انتقلت من المشرق إلى الفن الأندلسى فى عصر الخلافة ، وتحولات الطبيعية إلى عناصر زخرفية ، وهنا أصبح الحيوان أو الإنسان أجزاء منها وكأنهما أوراق أو ثمار ذات وضع رمزى ، وأحيانا أخرى نجد الأغصان – قبل أن تنبت منها الأوراق – وقد توقف نموّها لتتشابك مثلما هى الحال فى أزواج الديوك أو الظباء وقد التفت أعناقها (لوحة ١٥٩ وشكل ١٢٤) وظل هذا النموذج سائدا فى الزخارف الجصية الطليطلية المدجنة خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر (الزخارف الجصية فى إيّسكاس ، وقصر كوريل دى لوس أخوس) .

وأفضل دليل على أن الشكل الحيوانى الأندلسى يختلف عن المشرقى فى قرطبة هو أن أعضاءه مزخرفة بالأشكال النباتية التى نراها فى الصالون الكبير بمدينة الزهراء . وفى هذا المقام نشير إلى أن الأشكال الحيوانية التى تنسب إلى مدة ما بعد الخلافة سوف تظل محافظة على الزخارف النباتية التى أخذت تظهر فى الزخرفة الجصية الإسبانية .

هناك تشابك كامل ومتوازن بين الأشكال الحيوانية والأشكال النباتية نراه فى غزلان الجرّة [القدر] الشهيرة فى الحمراء (لوحة ١٦٠) وهذه الأشكال الحيوانية المرسومة خلال القرن الثالث عشر ترجع إلى الموروث القرطبى، وهو غزلان اللوحة الحجرية الرملية فى مدينة الزهراء ، وعنزة على الجِرار - بنظام الإستمبا - (شكل ١٢٥) وغزلان صغيرة - بنظام الإستمبا أيضًا - على جزازة من الطين المخلوط بالتبن والموجودة فى متحف الآثار بغرناطة (لوحة ١٦١) .

ولقد أسلم الفنانون الناصريّون أنفسهم لفن التجريد فى الأشكال النباتية ، والأوضاع القديمة الموروثة والخاصة بالأشكال الحيوانية ، فجعلوا من غزلان الجرة المشهورة خطوطا معاصرة للأشكال الحيوانية المشرقية القديمة . ومن الناحية الجوهرية نجد أن هذه الغزلان متقادمة فى خطوطها مثل السباع الاثنتى عشرة التى تحمل النافورة المسماة بالاسم نفسه فى قصر الحمراء ، ويرجعها كل من جومث مورينو ، والسيد خيسوس برموديث J. Bermudez إلى القرن الحادى عشر [٢٣٦] وتغطى أجساد الغزلان بالسعفات أما رقابها وأطرافها فتكاد تشبه فى مرونتها الأغصان الغضّة الموجودة فى الخلف ، ويبدو هنا أن الفنان المسلم قد أمسك بالحيوان بعد مطاردة مضنية (أى أبولو الجديد Apolo وهو يطارد دافنى Dafne) فى لحظة يتحول فيها الحيوان إلى شكل نباتى ، ويالها من مناسبة مواتية للغاية لنتذكر العبّاسى ابن عباس [٢٣٧] الذى نصح أحد الفنانين حول طريقة المعالجة الفنية للحيوانات التى يرسمها بأن يجز رءوسها حتى لا تتنفس هواء الأحياء ، وأن يحاول أن تبدو وكأنها مثل النباتات . وكانت هناك تماثيل على شكل سباع تلقى بالمياه من أفواهها مُزَيِّنة تلك القصور الإسلامية فى مدينة الزهراء ، وهذا ما نأخذه من وصف

المقرّى [نفح الطيب] رأينا كذلك أنها كانت توجد (أى الأسود) فى المُنْية الطليطلية للمأمون ، وآخر نماذجها تلك التى نراها فى الناصرية فى قصر الحمراء .

(ب) الطيور: يعتبر كل من الطاووس والظبى أكثر الحيوانات تمثيلا فى الفن الأندلسى ، ومن الممكن أن تكون الطيور ، التى تعتبر أقدم النماذج فى الزهراء، عبارة عن طواويس مرسومة على الخزف المزجج فى الزهراء (لوحة ١٦٢) وطواويس على الصناديق العاجية فى ذلك العصر (شكل ١٢٤) .

وبالنسبة للمشغولات الفاخرة فإن ريش الطواويس (التى ترى بمنظور جانبى) له شكل بيضاوى خاص يميز الذيل ، وهو عبارة عن عجلة فى الطواويس التى تُرى مرسومة بالمواجهة . وهذا ما ظهر فى قنّينة المُغيرة بن عبد الرحمن الثالث (٩٦٨ م) [٢٣٨] وفى النسيج الأندلسى الموجود حاليا فى المتحف البريطانى (شكل ١٢٧) [٢٣٩] .

وينشر شكل الطاووس ذى العجلة (الأسطوانة) فى الفن الكلاسيكى إذ نراه منتشراً بشكل نسبى فى المنحوتات والرسم البيزنطى . والنماذج البيزنطية الأكثر اتصالاً بالطواويس الأندلسية هى الطاووس الموجود فى اللوحة الوخامية لسان ماركوس دى فينيسيا [البندقية] S. Marcos de Venecia (شكل ١٢٨) والطاووس الموجود على الزليج الكائن الآن فى متحف اللوفر (لوحة ١٦٢) [٢٤٠] ، ولهذا الأخير إكليل فى الرأس وغصن فى المنقار ، وكأنه مُسْتَلهم من المنسوجات الساسانية التى نرى الزخرفة الهامة فيها عبارة عن طيور (شكل ١٢٩) وما ينسب إلى المرحلة الفنية الإيرانية هو الطيور ذات الأغصان فى المنقار [٢٤١] ، وهو موضوع نراه فى الأشكال الحيوانية التى ترجع إلى العصر القوطى [٢٤٢] .

والطواويس غير الإسلامية لها شبه كبير بالطاووس الموجود على القطعة النسجية المحفوظة فى المتحف البريطانى ، ولهذا الأخير نوع هام من الزينة هو العُقْد الإيرانى Iranio الذى نجده فى الطواويس التى على الأطباق المزججة بمدينة الزهراء (شكل ١٣٠) [٢٤٣] ، وتظهر الدوائر التى تملأ هذه العقود فى الأجنحة الإيرانية الرمزية (شكل ١٣٠) [٢٤٤] ، ولقد كانت العقود ذات الدوائر شائعة الاستخدام فى قرطبة باسستثناء الطواويس المحفورة على القطع العاجية .

وهناك أزواج من الطواويس كل فى مواجهة الآخر (بروفيل) ظلت مستخدمة فى المنسوجات الأندلسية حتى القرن الثانى عشر [٢٤٥] ، ونرى الطواويس ذات العجلات فى أجنحتها ، ولكنها بدون العُقْد الإيرانى ، وبدون الغصن فى المنقار ، على الزخارف الجصية والمنسوجات المدجنة فى دير لاس أويلجاس [٢٤٦] . أما الذيول البيضاوية التى شهدناها فى الطيور الموجودة على الخزف القرطبى وعلى العاج ، والتى ظلت تُرى على المشغولات الخشبية فى القصر الملكى فى باليرمو Palermo (القرنين الحادى عشر والثانى عشر) [٢٤٧] فقد حل محلها - بشكل عام - قصب منحنى تنبت منه أوراق على شكل يشبه المروحة ؛ وذلك أمر شائع فى الطواويس التى ترجع إلى عصر ما بعد الخلافة . وبهذه الطريقة نرى طواويس - إستمبا - على جزازة من جرة موجودة فى متحف الآثار بالحمراء (لوحة ٣٦١ وشكل ١٣١) (القرن الثانى عشر) .

وبذلك فإن الطاووس الإسبانى hispanica يختلف عن الطواويس المشرقية فى الزخارف الجصية فى لاس أويلجاس ، وفى الرسوم الحائطية فى كنيسة سان رومان [٢٤٨] ، ولما كان المدجنون هم الذين قاموا بهذه الأعمال فإنها تستلهم الفن المسيحى ، وهنا نجد أن الأشكال الآدمية والحيوانية الموجودة على السيراميك الناصرى نتيجة تأثير الفن المدجن الطليطلى ، تأخذ الطابع الغربى وتسير فى هذه الطريق بسرعة واضحة خلال عهد محمد الخامس .

(ج) الجواد: فى الشرفة الخاصة بالصالون الكبير بمدينة الزهراء أمكن العثور على جزء من طبق مزجج عليه زخرفة عبارة عن فارس محارب (شكل ١٣٢) ونتساءل هل هذا المحارب قرطبى من جيش عبد الرحمن الثالث؟ إلا أن زينته لا تتوافق مع ما عليه الفرسان الذين نراهم على صندوق بمبلونة Pamplona [٢٤٩] ، فهم لا يرتدون الصديرى الواقى أو الخوذة . وفى هذه الحالة الأخيرة يجب التفكير فى أشكال آدمية غير معاصرة تم نقلها من أعمال فاطمية أو سابقة على ظهور الإسلام ، وهذا هو - فى واقع الأمر - أصل توافق التصوير مع الإطار ، والتوازى بين الشخصيات والموضوعات مثلما نجده فى المنظر الذى يقوم فيه الأسد بالصيد ، والفارس وبصحبته الصقر ... إلخ [٢٥٠] (لوحة ١٦٤) ، لكن الفارس الذى نجده على

الطبق الذى تم انتشاله يأخذ ملامح طبيعية على نمط ما شهدناه مع شخصيات أخرى وأشكال حيوانية فى سيراميك البيرة Elvira وفى مدينة الزهراء ، ويعتبر هذا الفارس ، ورامى السهام فى طبق مدينة الزهراء (٢٥١) (شكل ١٣٣) من الوثائق المهمة فى إطار دراسة الملابس التى ترجع إلى عصر الخلافة: الخوذة والصديرى الواقى (الشبكة) والترس والرمح والقوس .

ويذكرنا عُرْف الحصان – فى إطار الرسم المختصر – بحصان وجدناه على جزء من قطعة حجرية محفوظة فى متحف الزهراء (شكل ١٣٤) والحصان الخاص بطبق البيرة الشهير (٢٥٢) ، وهذا الشكل الحيوانى الأخير ، الذى يعتبر أكثرها كمالاً بين الأشكال التى نراها على السيراميك الأندلسى ، له العقدة المُميِّزة فى الذيل ، والتى نراها من جديد فى الخيل المحفورة على العاج الإسبانى ، فهل هذه الخيل مأخوذة عن رحلات القنص الملكية التى نراها على الصوانى الفضية الساسانية؟ إنه الاحتمال الأقوى ، غير أن الحصان ذا الذيل المعقود نراه أيضا فى الأعمال البيزنطية : الصندوق العاجى الموجود فى كنوز كاتدرائية تروى Troyes (القرن العاشر) (٢٥٣) ولقد انتشرت مناظر مثل هذه فى كتب المنمنمات الإسلامية القادمة من المشرق (القرنين الثالث عشر والرابع عشر) (٢٥٤) وسوف يفضل الفنانون من ذوى التكوين الفنى المسيحى ، والذين قاموا برسم مناظر قباب صالة العدل فى قصر الحمراء، اللجوء إلى موضوعات مثل صيد الأسود والدببة والخنازير الجبلية التى ترتبط بشكل ما بالإستمبات الخاصة بالأشكال الحيوانية الموجودة على صندوق بمبلونة ، وهنا نجد أن الخيل تحمل المعقدة المشهورة فى ذيولها (لوحة ١٦٤) .

(د) **الأشكال الآدمية** : عثر فى مدينة الزهراء مؤخرا على قطعة من الرخام عليها ثلاثة أشكال آدمية محفورة حفرا بارزا (لوحة ١٦٥) وقد وصلت إلينا الأشكال بدون رءوس وبدون الجزء السفلى للجسم، وترتدى هذه الشخصيات معاطف قصيرة مطرّزة بإتقان ، وتحيط بالجسم من خلال إبزيم أو مشبك، ويلاحظ أن نسيج هذه المعاطف يختلف فى كل شخص عن الآخر ، فالنسيج الخاص بالشخص الذى فى الوسط به رسم هندسى سداسى مشطوف ، وتحت هذه المعاطف يرتدى الأشخاص الثلاثة جلاليب ملتصقة بأجسادهم ولها أكمام ضيقة ، ويلاحظ أن جلباب الشخص

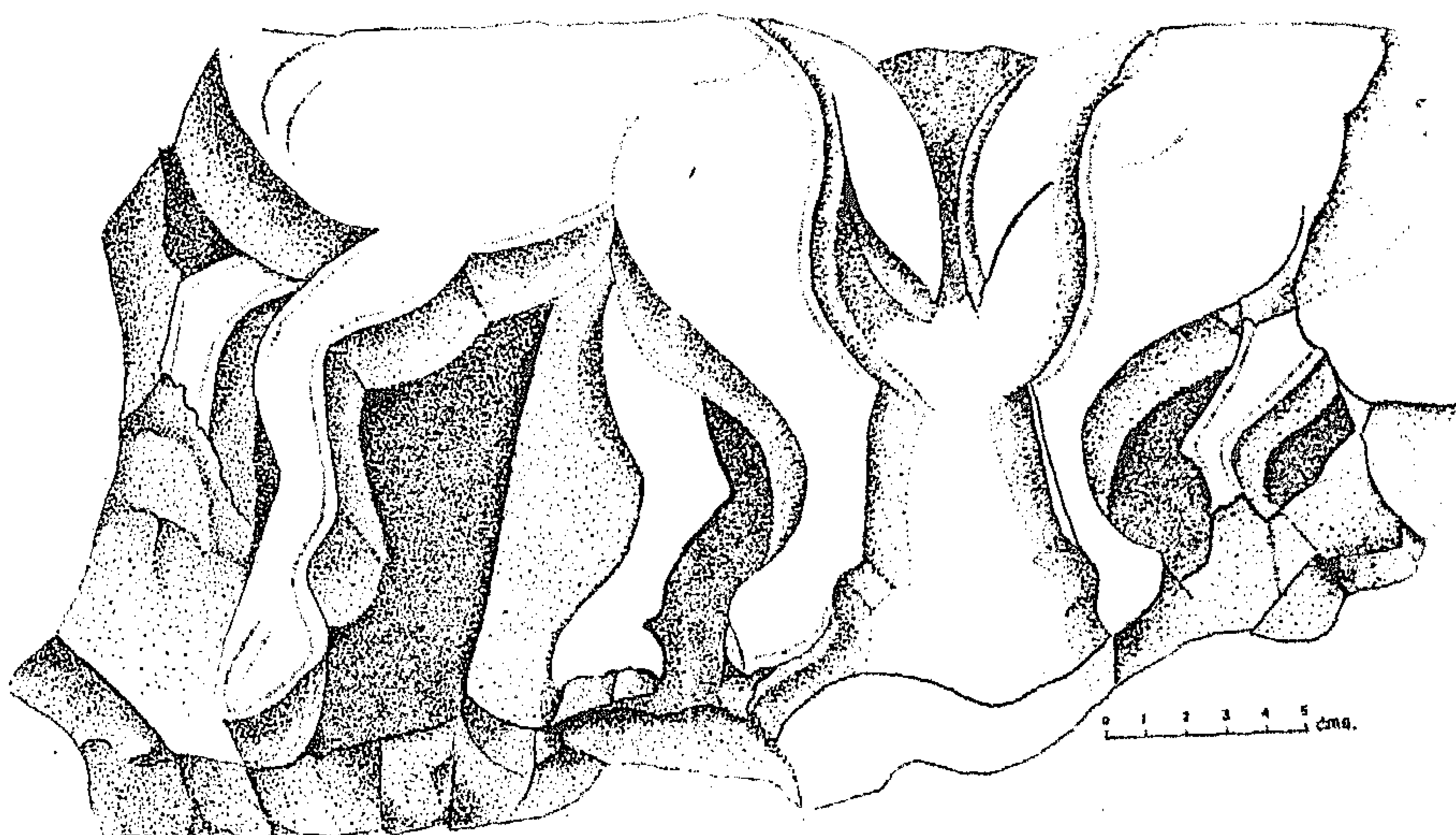
الموجود على اليسار ، المشغول بالمثقاب ، يشبه عش الزنابير ، إلا أن حقيقة الأمر هو أنها فتحات الشّبكة ، ويمسك كل شخص بيد الآخر كما نراهم مرتين بشكل تدريجي؛ حيث يتخذون أوضاعا صعبة ، وربما كانوا يحضرون إحدى الحفلات الدينية أو حفلات البلاط .

كما أن الإبزيمات التى تخرج من المعاطف الثلاثة من الأشكال العادية سواء فى المشرق أو المغرب ، وبالنسبة للأغصان فإننا نراها فى الزخارف الخاصة بقصر بيشابور Bichapur الساسانى (٢٥٥) وفى المنحوتات البيزنطية وفسيفساء قبة الصخرة بالقدس (شكل ١٤٣) ولقد حظيت بقبول واسع فى زخرفة سقف المسجد الأقصى- حيث نرى الاوراق والثمار تشبه - إلى حد بعيد - الزخرفة الحجرية بمدينة الزهراء (٢٥٦) ولقد اتخذت طليطلة هذه الإبزيمات طوال مسارها الفنى المدجّن وجعلتها كزخرفة إجبارية على الجص الذى يأخذ بالأسلوب "الطبيعى" خلال القرن الرابع عشر .

وما زالت مدينة الزهراء حتى الآن محجرا لاستخراج الزخارف البارزة على الرخام ؛ حيث توجد عليها أشكال آدمية بها ملامح الفن الرومانى المتأخر (٢٥٧) ، وعند إعادة استخدامها فى قصور الخلفاء أصبحت مصدرا للإلهام للأحواض الإسلامية التى عليها أشكال آدمية ، ومن الامثلة الحية على ذلك ما نجده فى قطعة الرخام التى عثر عليها فى ساليه Salé والتى أرّخها جومث مورينو بعام ١٠٥٠ (٢٥٨) ، وكذلك لوحة ظهرت فى جودار Godar (ألمريّة) والحوض المشهور بشاطبة Jativa (القرن الحادى عشر) (٢٥٩) ويتضمن الحوض المذكور موضوع التناوب بين فارسين - حيث نلاحظ فيهما أصول ساسانية، وسوف يكون ذلك من الموضوعات الشائعة فى الأعمال الطليطلية التى ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر .

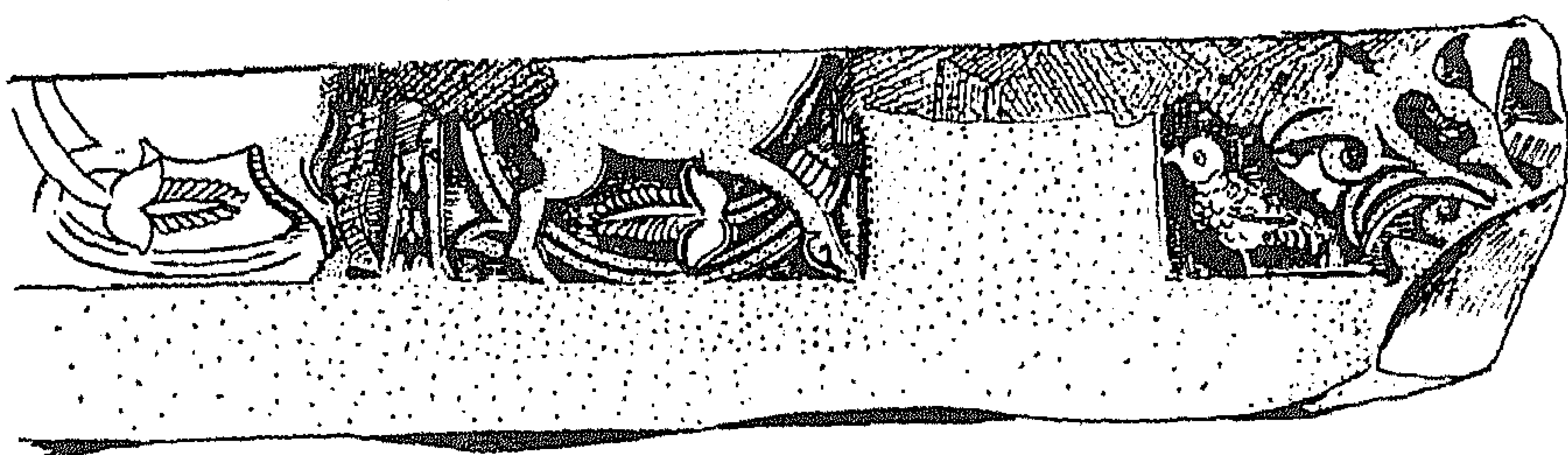
ومن بين القطع الرخامية الإسلامية التى عثر عليها فى المدينة الملكية نجد جزءًا من حوض عليه الأقدام وجزءًا من الملبس الخاص بشكل آدمى (لوحة ١٦٥) كما يوجد جزء آخر (ربّما كان حوضا) حيث تظهر سمكة بالحشف أو الأشكال المتراكبة (لوحة ١٦٥) ويعتبر السمك من الحيوانات شبه المجهولة فى الأعمال القرطبية . نعثر

أيضًا فى حوض (من مجموعة خاصة) (٢٦٠) على الشكل نفسه حيث نجد سمكتين متعامدتين على بعضهما وهما تصارعان بطتين . وهناك احتمال كبير فى أن هذا الشكل الحيوانى قد جاء إلى الفن القرطبى من الحفر الغائر الذى يرجع إلى العصر الرومانى المتأخر ، ولقد أشار كونل -Kühnel وهو مُحقّ فى هذا – إلى وجود علاقة بين حَمَام التابوت المسيحى فى إيتاكو Itacó (٢٦١) فى مدينة أوبيدو Oviedo (القرن الخامس) وبين بعض الطيور المتقابلة والموجودة على المشغولات العاجية الاندلسية ، وتكثر على السيراميك الغرناطى أشكال جامدة من السمك (لوحة ١٦٣) وحيوانات تتكرر على أجزاء من السيراميك عثر عليها خلال هذه السنوات الاخيرة فى "ميدان الحقيقة" بمدينة سبتة Campo de la Verdad (٢٦٢) ، ونراها أيضًا ولكن بشكل استثنائى على الزخرفة الجصية الخاصة بمقر الإقامة فى دير لاس أويلجاس ببرغش ، وعلى الوزرات المدهونة المدجنة فى المنطقة الطليطلية.



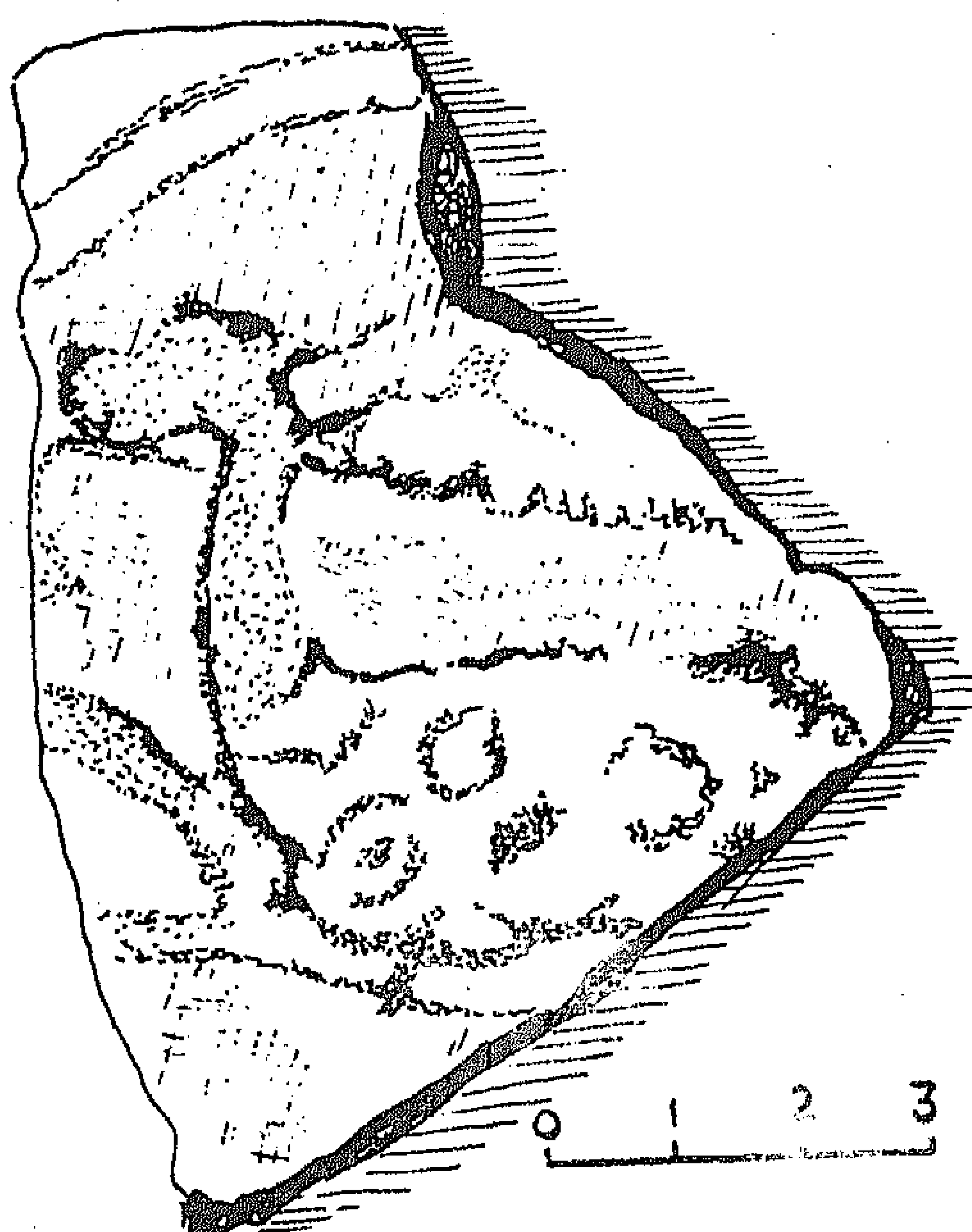
شكل ١١٤

هل هى أيائل منحوتة فى الحجر الرملى ؟ - مدينة الزهراء



شكل ١١٥

جزء من حوض أندلسى (القرن الحادى عشر) شالة - الرباط



شكل ١١٦

ظبى بحرى وفى فمه بعض النبات – (طبق عثر عليه فى مدينة الزهراء)



شكل ١١٧

جزء طبق عثر عليه فى مدينة الزهراء

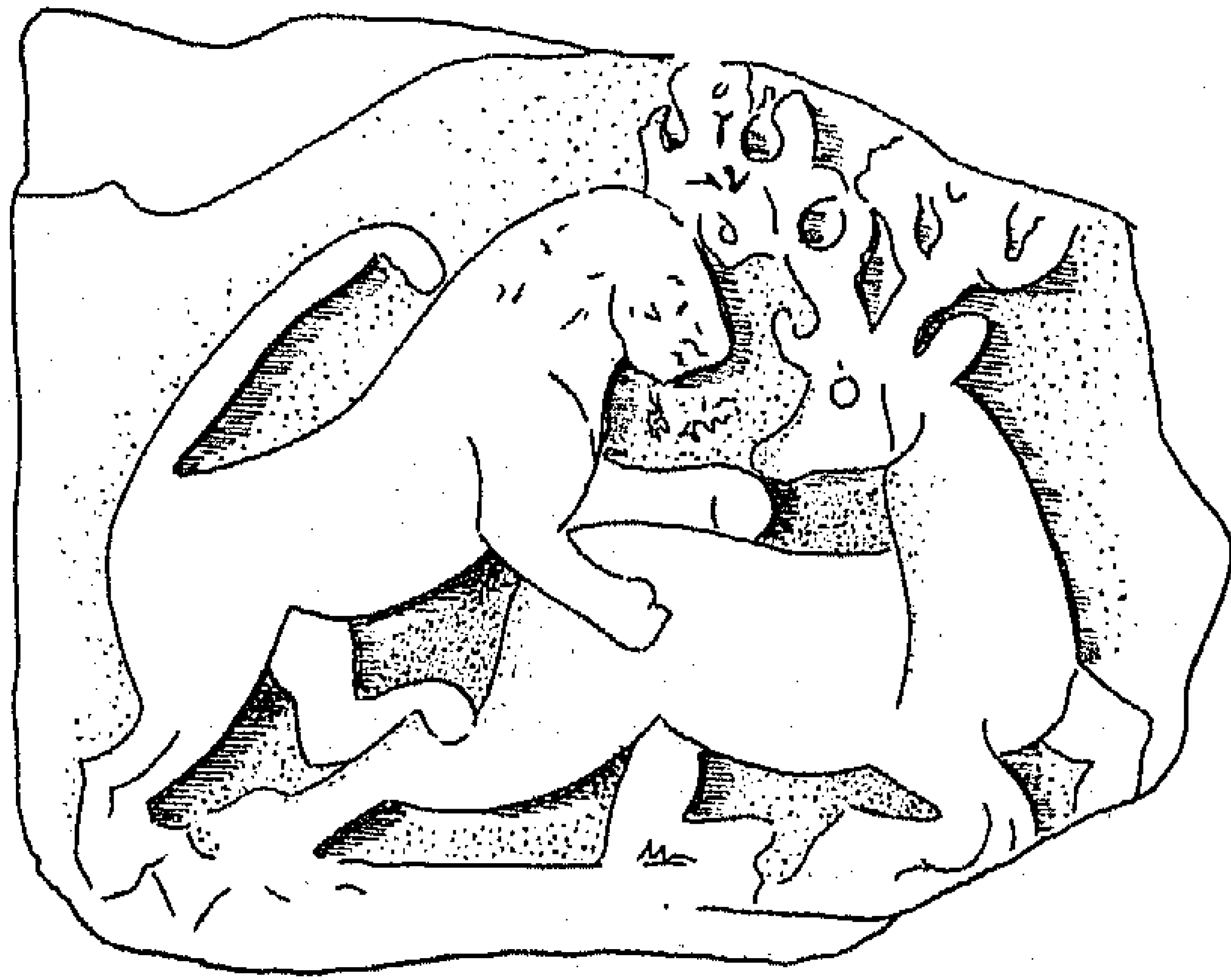


شكل ١١٨

أشكال حيوانية فى أعمال إسلامية

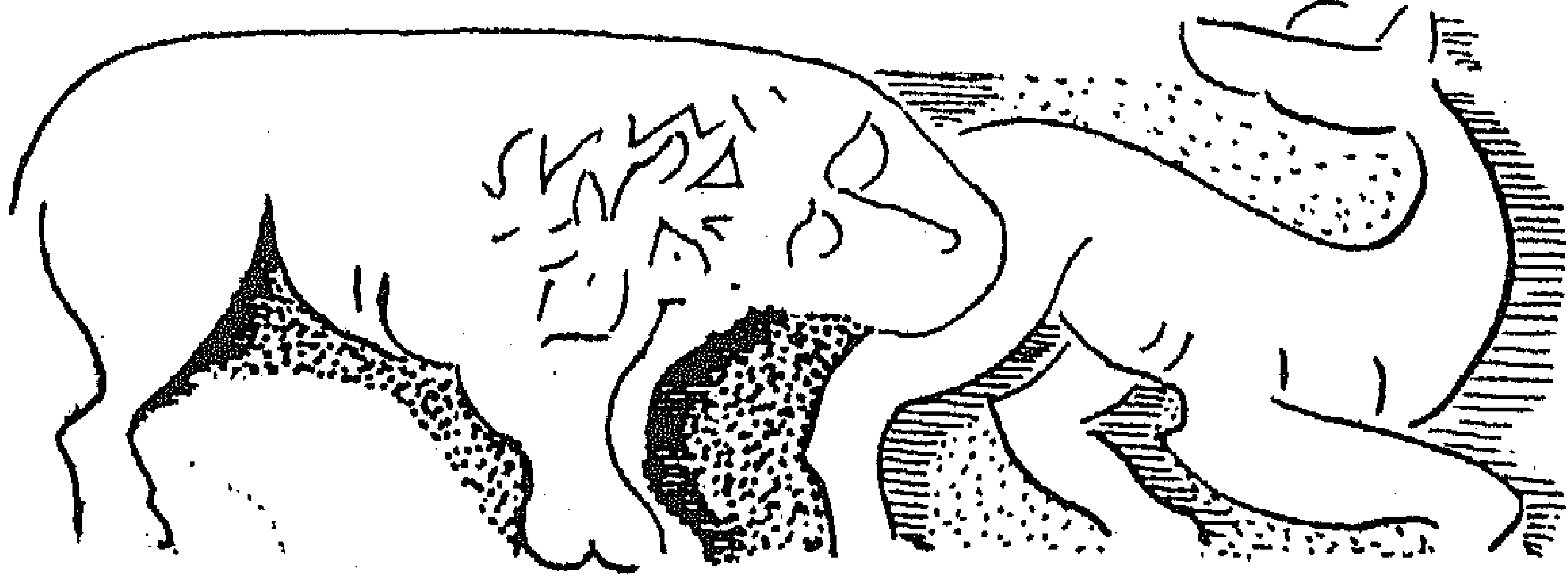
(أ) فسيفساء قصر خربة المخبر الأموى (ب) أخشاب فاطمية فى القاهرة (القرن الحادى عشر)

(ج) من مشغولات عاجية أندلسية (القرن العاشر)



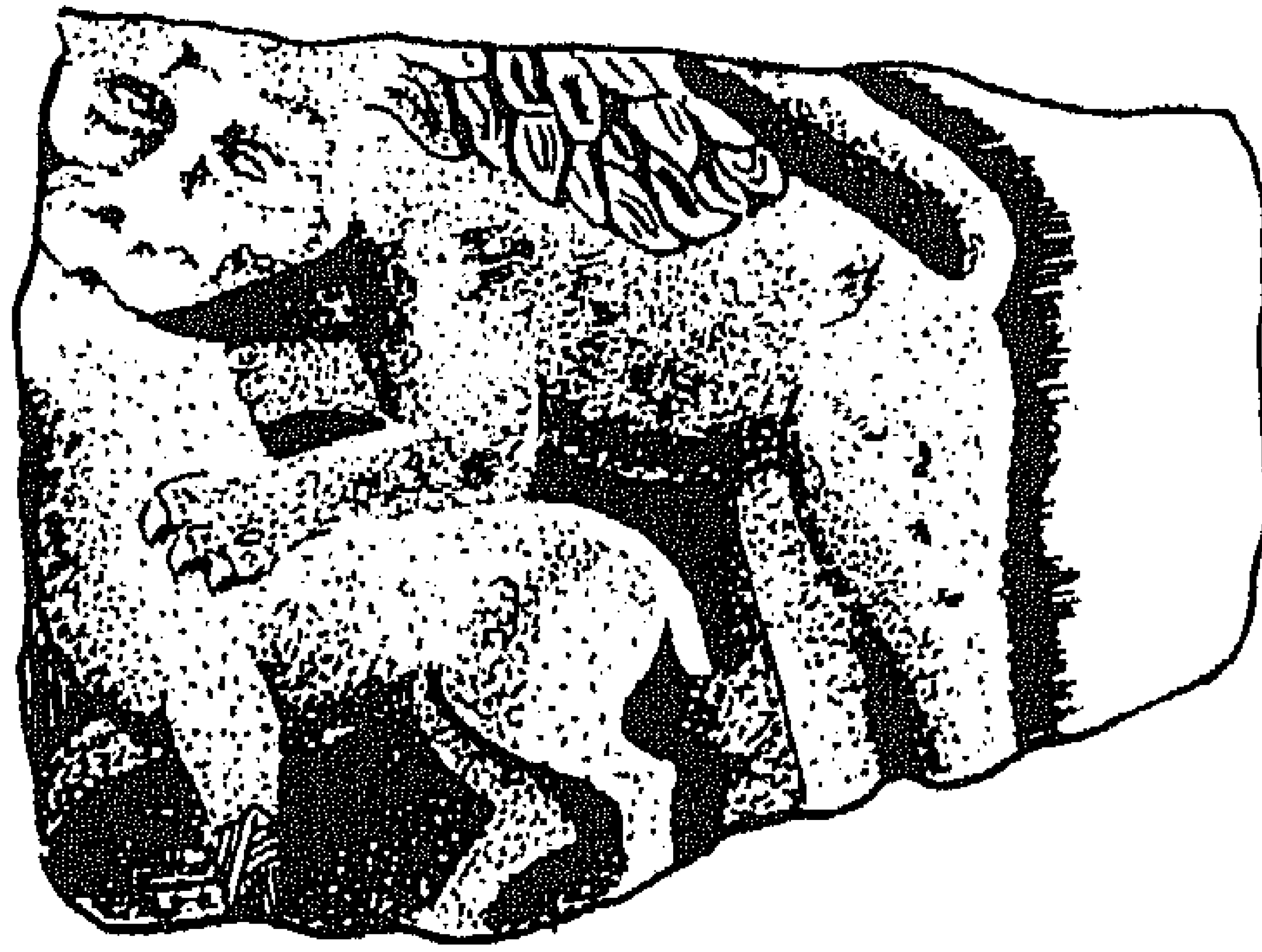
شكل ١١٩

أسد يفترس ظبيا عصر ما قبل الإسلام – المصدر : قوش بغداد



شكل ١٢٠

أشكال حيوانية عل الصندوق العاجى (القرن العاشر) بمتحف برغش



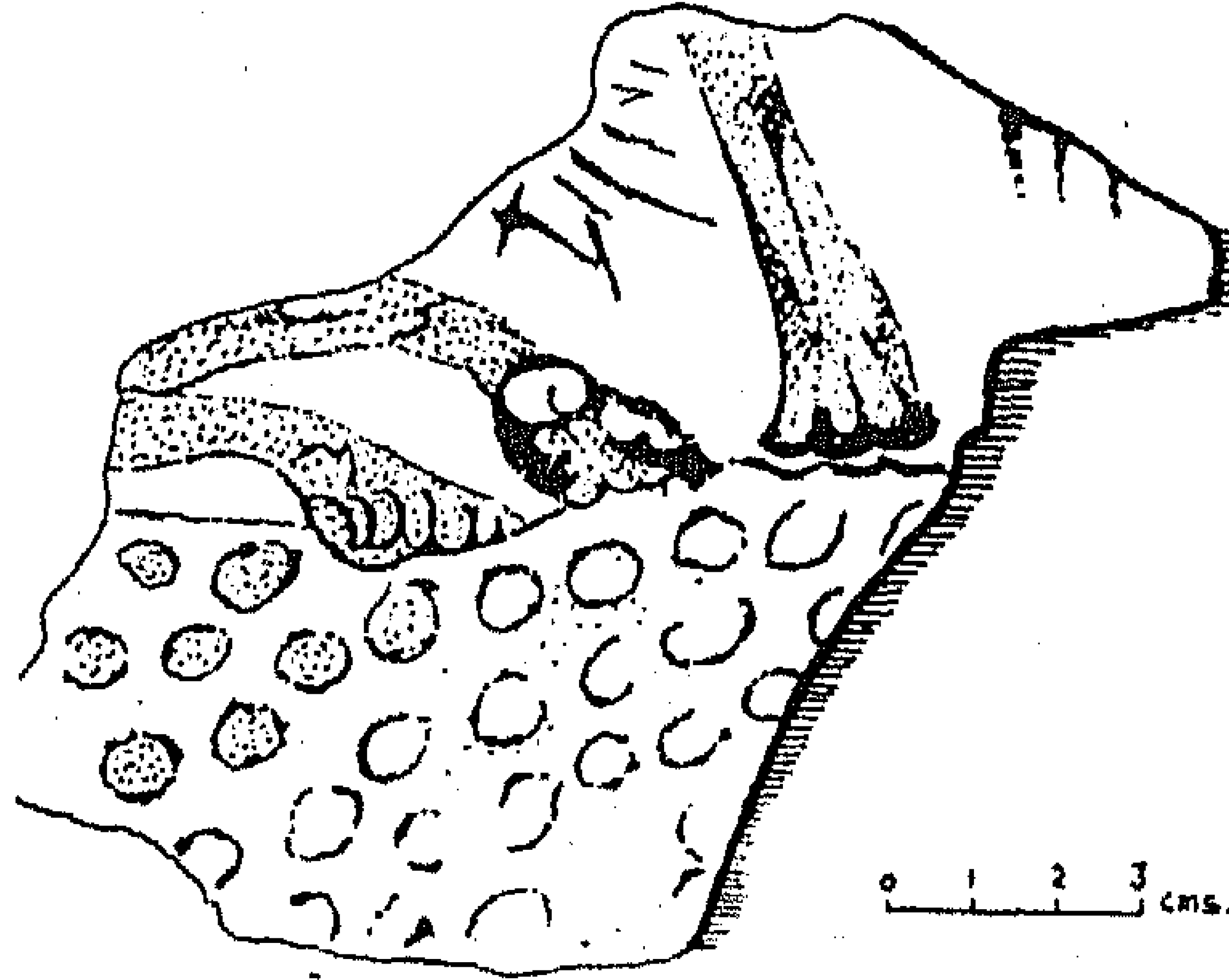
شكل ١٢١

أسد يفترس ظبيا . من حوض رخامى أندلسى (القرن الحادى عشر) – قرطبة



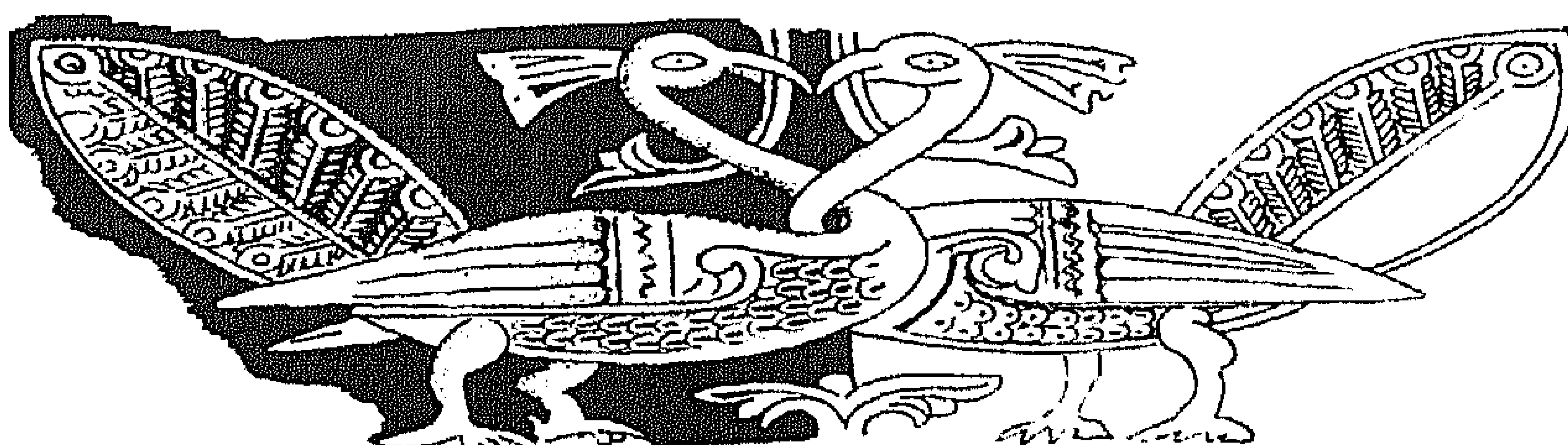
شكل ١٢٢

أسد يعض ظبيا ، حوض رخامي في الحمراء



شكل ١٢٣

قطعة من السيراميك وعليها آثار إستمبا منظر جيد – بمدينة الزهراء



شكل ١٢٤

طواويس وقد تشابكت أعناقها – فى صندوق عاجى محفوظ بمتحف برغش



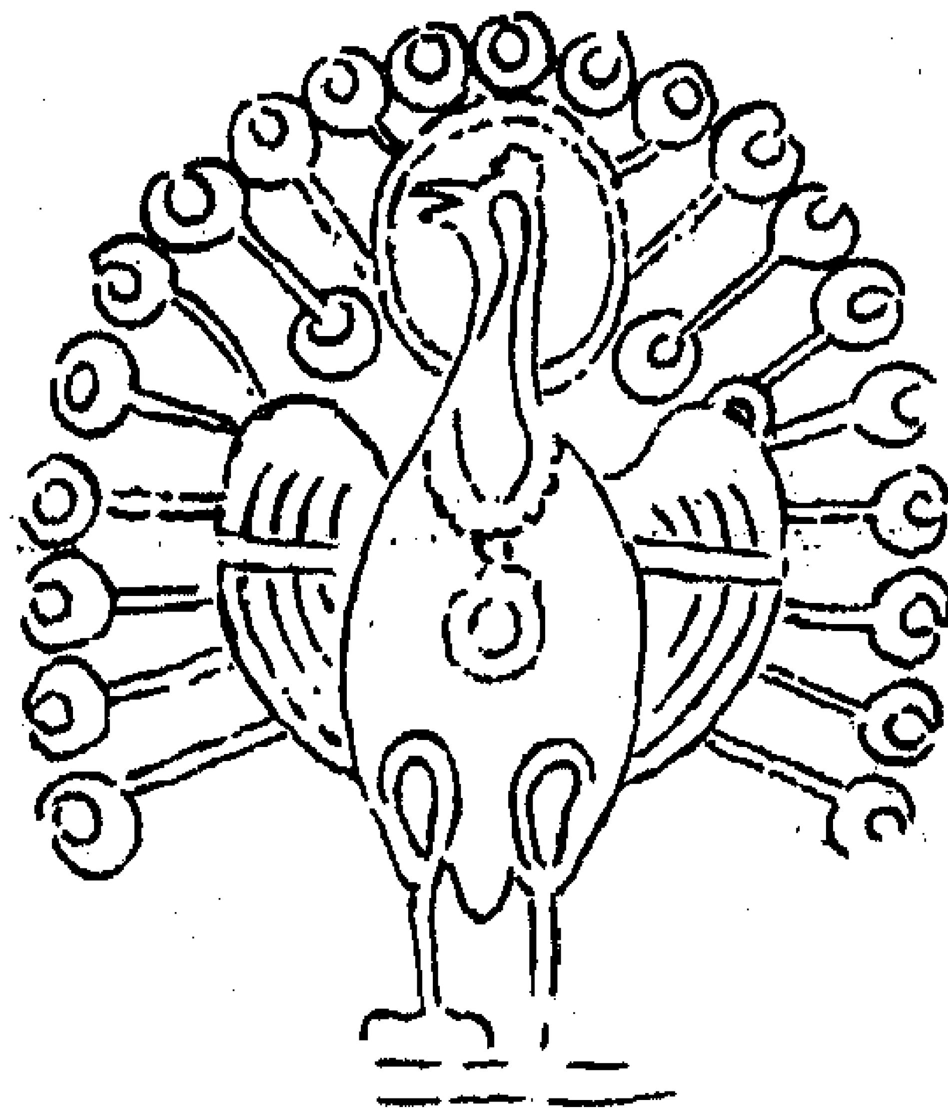
شكل ١٢٥

عنزة تمسك بغصن فى فمها . من جرة محفوظة فى متحف الآثار بقرطبة



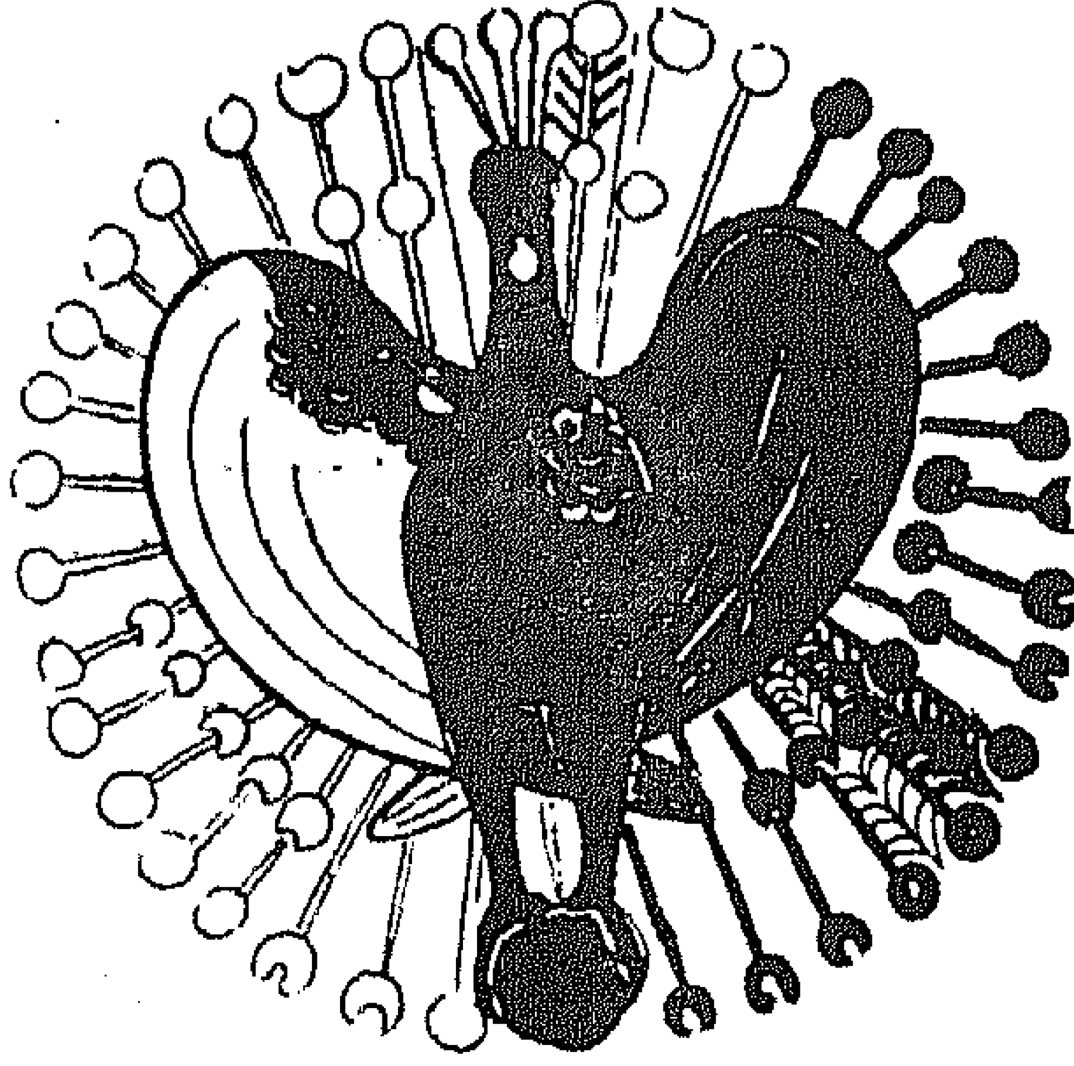
شكل ١٢٦

زخرفة مرسومة باللون الأبيض على الطين الأحمر arcilla– بمدينة الزهراء



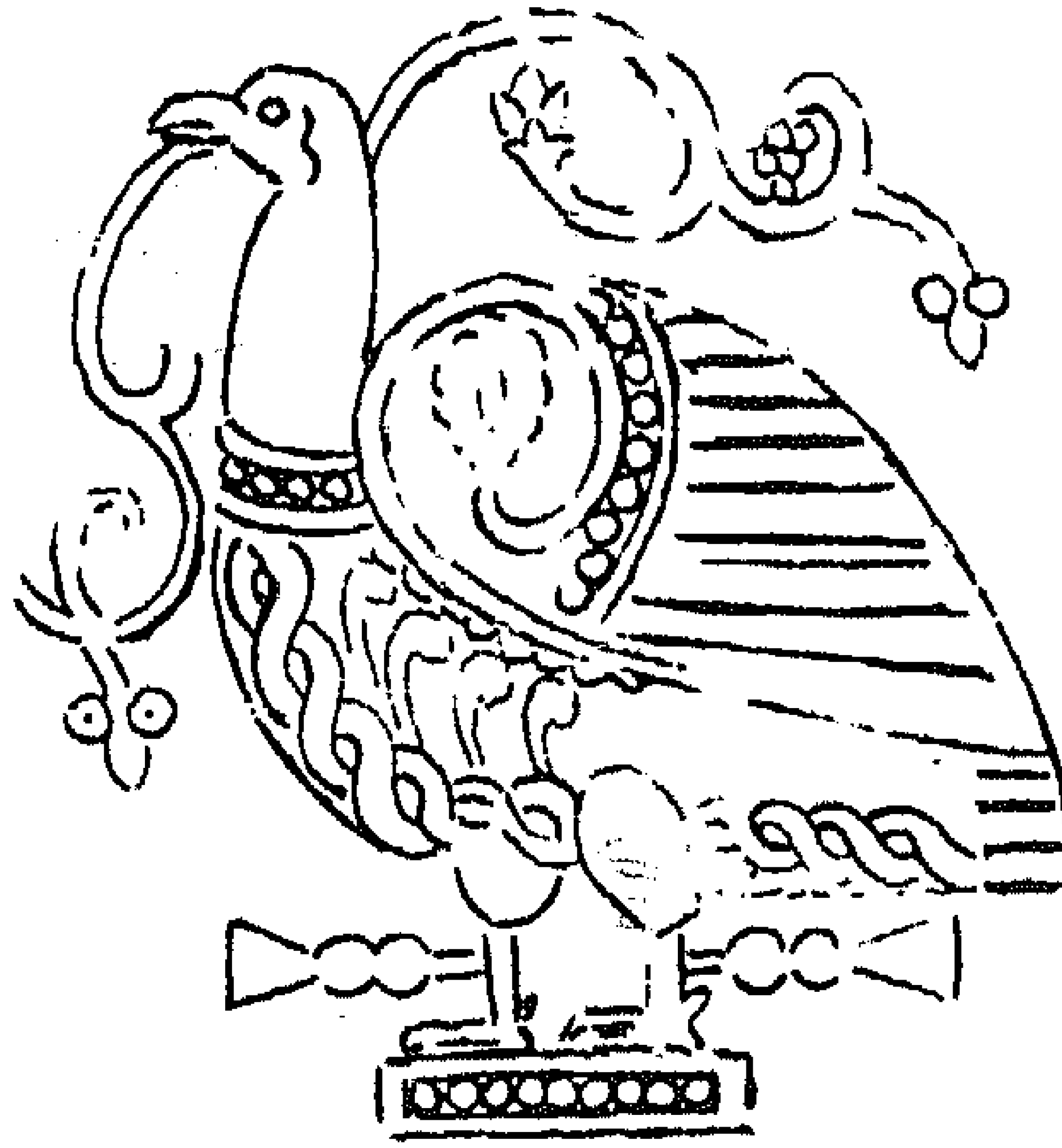
شكل ١٢٧

طاووس ذيله على شكل عجلة (من نسيج أندلسى) (المتحف البريطانى)



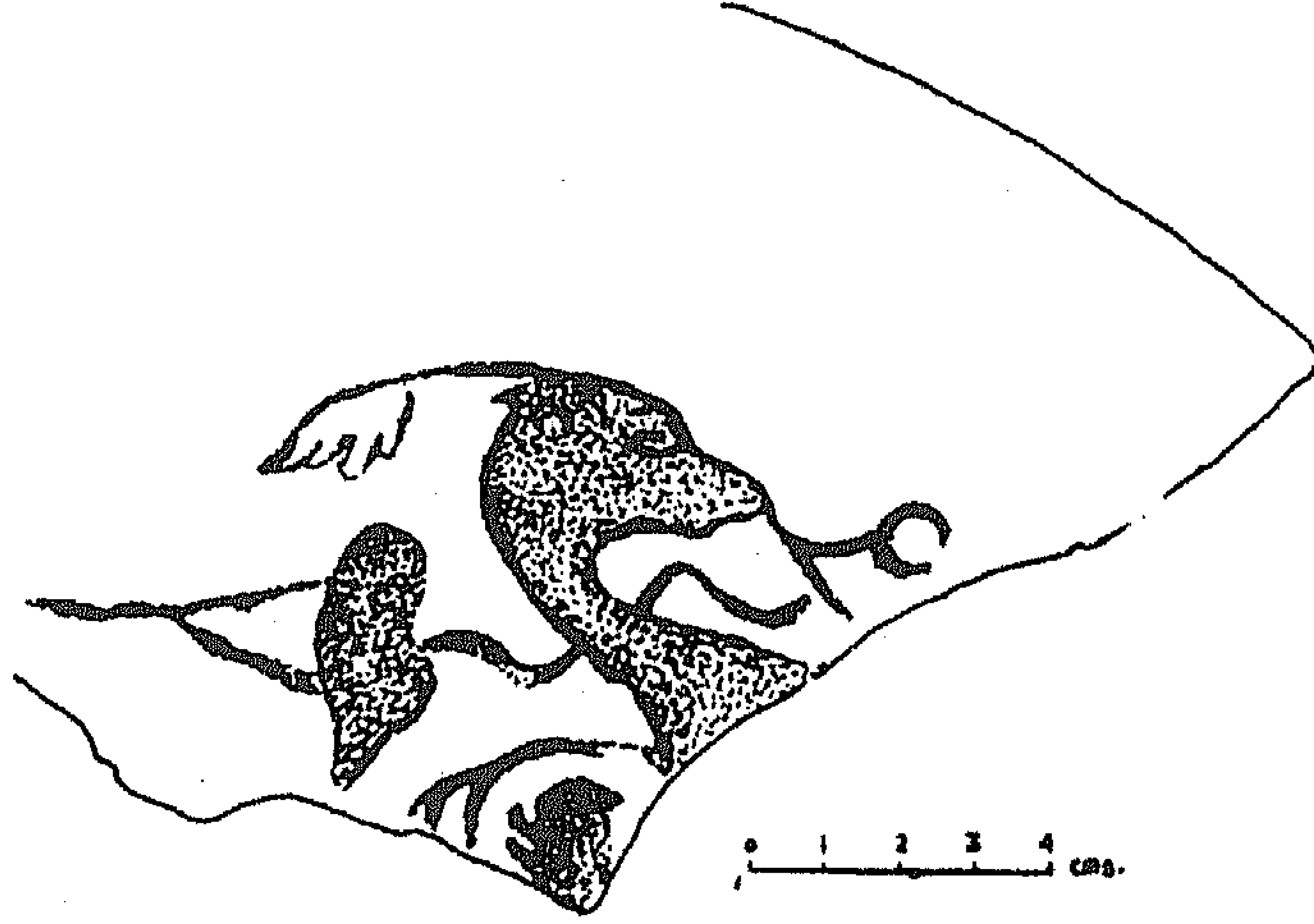
شكل ١٢٨

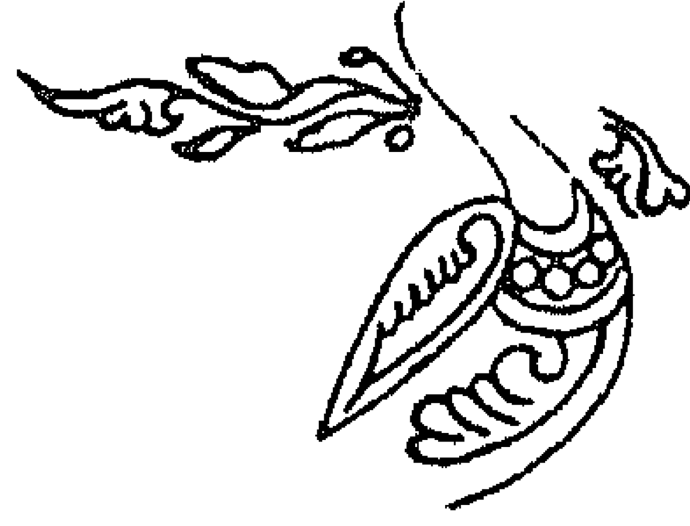
طاووس على اللوحة الرخامية فى سان ماركوس – فينيسيا (القرن العاشر)

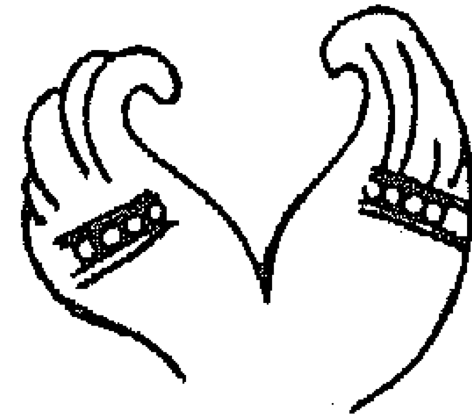


شكل ١٢٩

طائر ، فى قطعة نسيجيه ساسانية – الفاتيكان

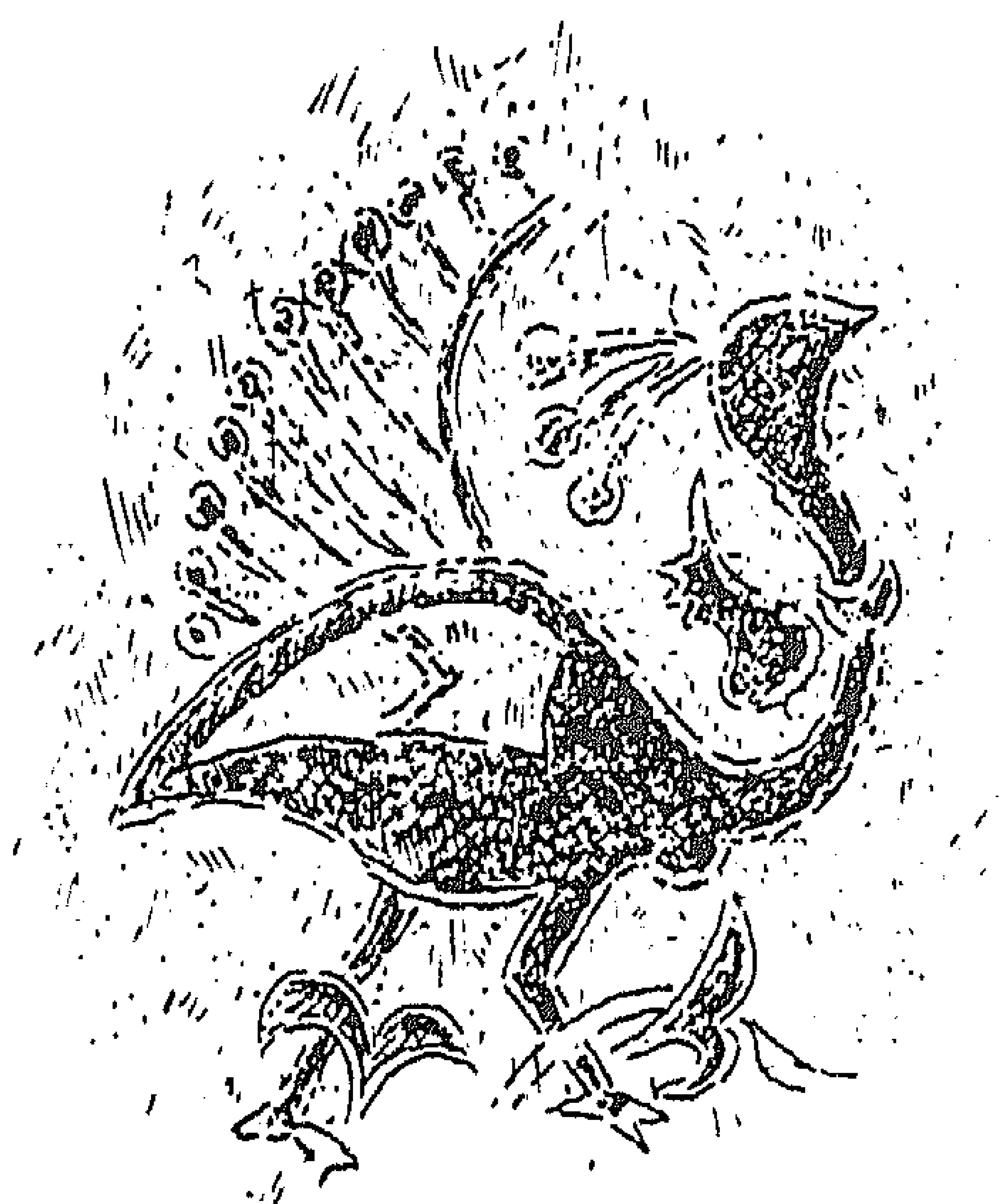






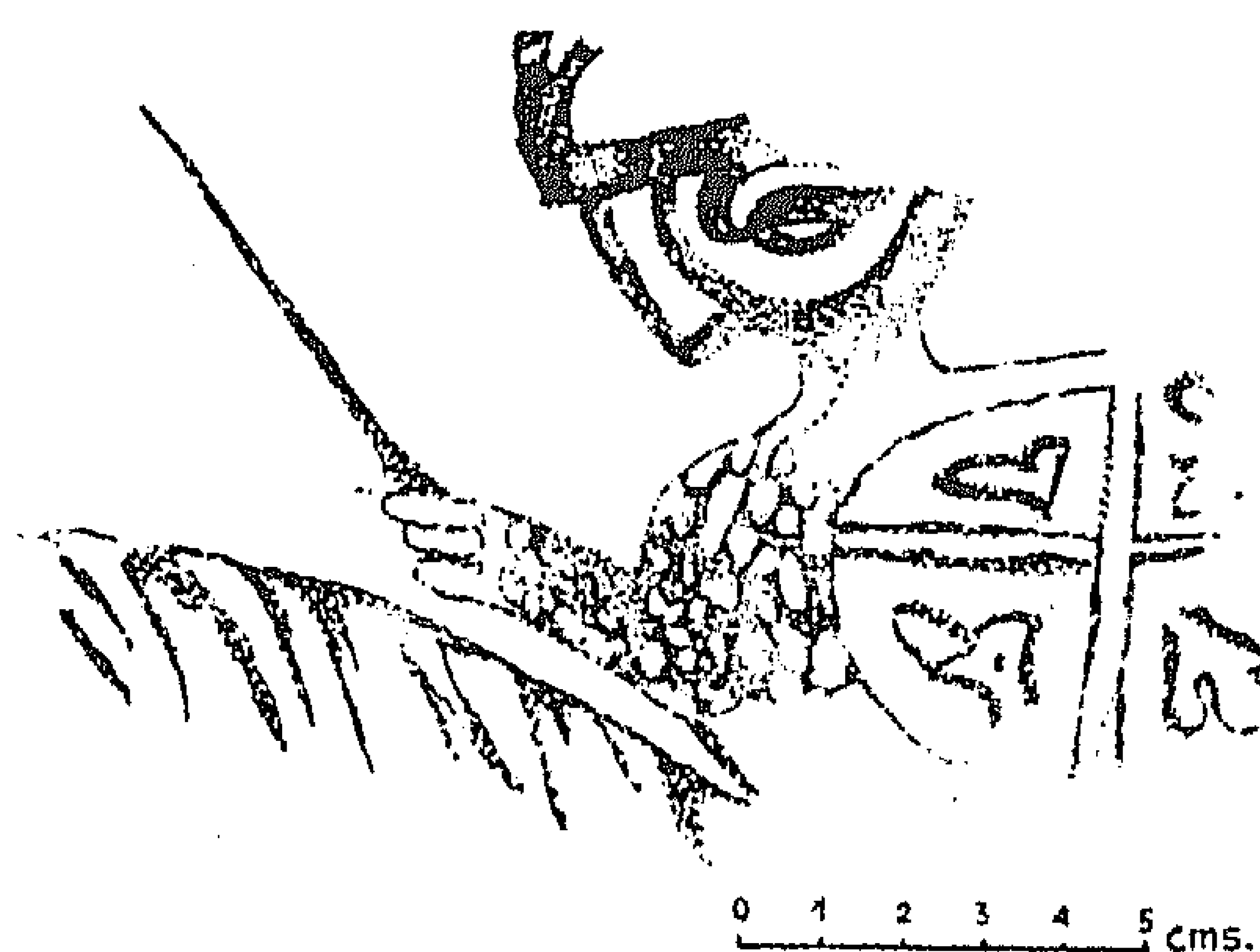
شكل ١٣٠

قطع من السيراميك فى مدينة الزهراء ، وأجنحة ذات زخرفة ساسانية .



شكل ١٣١

طاووس على جرة – متحف الآثار بالحمراء



شكل ١٣٢

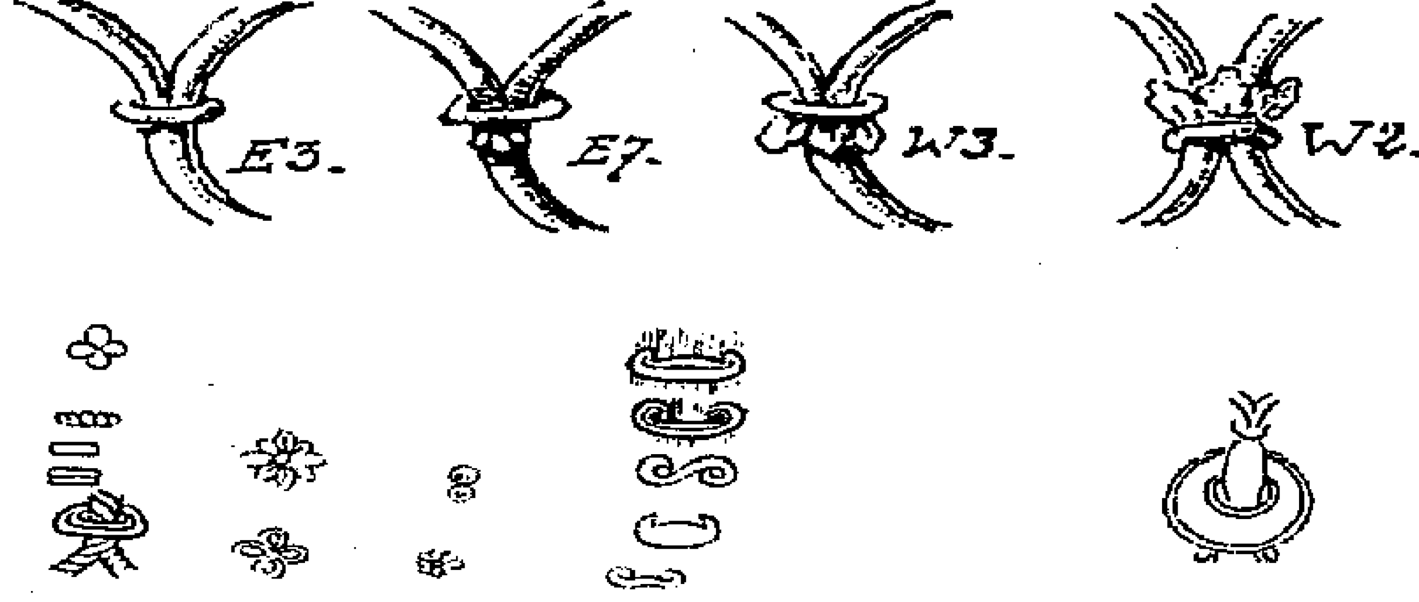
محارب . في طبق خلافي – بمدينة الزهراء

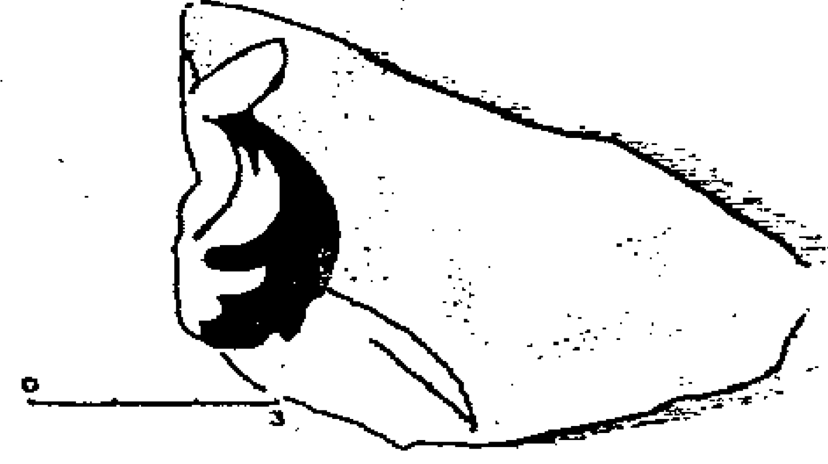


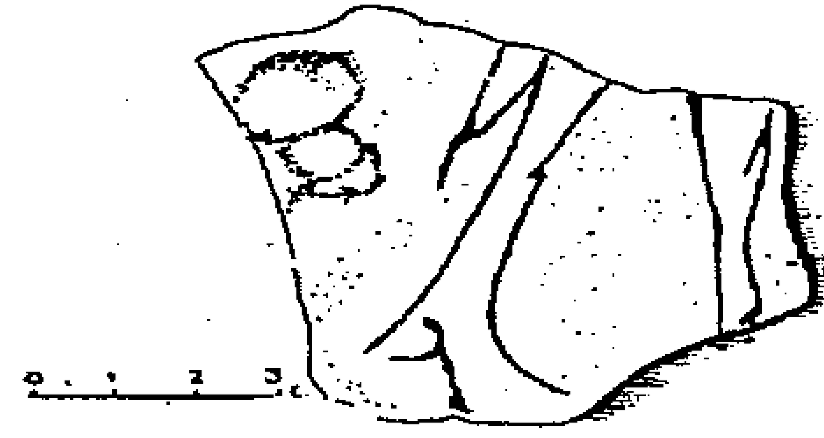


شكل ١٣٣

رامى السهام وعين إنسان (أطباق فى مدينة الزهراء)







شكل ١٣٤

إبزيمات فى الزخرفة الإسلامية . مأخوذة من سقف المسجد الأقصى بالقدس (كريزول – الفن الإسلامى الجزء الأول) وهى الأشكال الأربعة الأولى ؛ أما الأربعة عشر شكلا الباقية فهى مأخوذة من الزخارف الخلافية فى قرطبة ، والشكل الأخير مأخوذ من فسيفساء فى مسجد الصخرة بالقدس "ثم قطتين من السيراميك ، وبهما بقايا شكل خيل مرسومة (مدينة الزهراء) .

الفصل التاسع

الزخرفية التصويرية المدّجنة

١- الظواهر الأولى :

نستخلص من الزخارف الجصية فى لاس أويلجاس ، ومن الدهانات فى كنيسة سان رومان ومن إفريزين خشبيين فى المتحف الوطنى للآثار بعض المعلومات عن أول فن تصويرى للمدجنين .

(أ) لاس أويلجاس (برغش) : تتضمن الزخارف المدجّنة للدير صورا لحيوانات خرافية متنوعة (لوحة ١٦٦) [٢٦٣] ؛ فهناك مسوخ أسطورية لنساء قبيحات المنظر ذوات ذيول ملتوية وذوات أغصان تخرج من أفواهها على الطريقة المسيحية ، وهى كلها تضعنا فى المرحلة المسيحية الانتقالية بين الرومانى والقوطى (شكل ١٣٥) إلا أن أغلب هذه الأشكال الحيوانية ، لازالت تحمل ملامح الاستلهام " الطبيعى " الذى نراه على المشغولات العاجية الأندلسية (شكل ١٣٦ ، ١٣٧) ولقد انتشرت الأشكال الحيوانية ، التى سادت عصر الخلافة ، واستمرت خلال القرون الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر ؛ حيث نراها على المنسوجات والزخارف الجصية ، وقد ارتبط ذلك بانتشار الزخرفة النباتية القرطبية التى درسناها ، ولقد تم نقل النسور والحيوان الخرافى grifo والأسود من العاج لتظهر فى التوريقات الخاصة بالزخارف الجصية خلال القرن الحادى عشر ، فى حمام ميدان الشهداء (شكل ١٣٨) كما تحمل المنسوجات الحريرية الخاصة بمقابر دير لاس أويلجاس - مثل تلك القطعة التى كانت تغطى تابوت السيد / فرناندو دى لاثيردا - أشكالا حيوانية متقابلة ذات أصول

مشرقية . أضف إلى ذلك أن بعض أشكالها الهندسية وبعض الأشكال الحيوانية كانت بمثابة إلهام للفنانين ، الذى قاموا بإعداد الزخارف الجصية فى مقر الإقامة بديرسان فرناندو (٢٦٤) .

(ب) : **أفاريز خشبية طليطلية** : يوجد فى المتحف الوطنى للآثار إفريزان خشبيّان ، مصدرهما طليطلة (بطول ١٦ ٢ مترا ٢٠ × . عرضا) يحملان أشكالاً حيوانية وخرافية محفورة حفراً بارزًا على الخشب مثل الجريفو grifo وحيوانات ذات ذيول على شكل ثعبان يتلوى ، وأفاعي وأفيال وأبناء آوى وأسود وغزلان ، وحيوانات أخرى كثيرة (٢٦٥)(لوحة ١٦٧ وشكل ١٣٩).

وسيراً فى الاتجاه نفسه نجد أن طابور الحيوانات يتوقف فى المنتصف ويقطعه وجود شخصية تصارع (فاقدة الأمل) أربعة عمالقة . ولقد تم تنفيذ حفر هذه الشخصية بشكل غير جيد، ويبدو أنها تمثل " جلجامش " الشخصية الأسطورية . ومن المعروف أن هذه الشخصية قد ظهرت على قطعة نسجية توجد الآن فى متحف فيش (Vich) وترجع إلى القرن الثانى عشر (٢٦٦) ، وتظهر أيضًا فى الأعمال البيزنطية والإسلامية .

وتترك الزخارف الهندسية أو النباتية المستخدمة فى الرسوم البارزة الإسلامية (كوسيلة لإيجاد علاقة بين الأشكال الحيوانية المختلفة) مكانها على الخشب نظراً للوضع العدوانى الذى عليه الأشكال الحيوانية التى تعض بعضها بعضًا ، وكأننا أمام قصة يتم سردها ، وهذا أمر غير مألوف كثيراً فى الفن الإسلامى ، وهى مناظر تنوّه بعدوانية الأشكال الحيوانية سواء التى على العاج أو الأشكال الحيوانية الرومانية (٢٦٧) ، وأبناء آوى والحيوانات الخرافية طويلة الذيول ، والغزلان ذات القرون المتصلبة والموجودة فى الأفاريز تماثل الحيوانات الكائنة نفسها فى دير لاس أويلجاس ، وكأنها جميعها قد خرجت من بين يدى فنان طليطلى واحد كرّس وقته لنقل هذه المشاهد المقبضة من على تيجان الأعمدة والواجهات الخاصة بالمبانى الرومانية .

هناك قطع خشبية أخرى طليطلية ، عليها أشكال حيوانية وآدمية ، ترجع إلى القرن الرابع عشر (لوحة ١٦٧) ويتولى الرسم وضع التفاصيل التشريحية كما

أصبحت الزخارف النباتية أكثر واقعية ، وهذه كلها تجديدات ترتبط بالزخارف الجصية ذات الأسلوب " الطبيعي " والموجودة في قصر السيد بدرو .

(جـ) الدهانات المدجنة في سان رومان : تولت المدرسة المدجنة دهان أغلب حوائط تلك الكنيسة، وإليها يرجع الفضل في وجود أشكال حيوانية مثل الطواويس والنسور على النوافذ العليا الكائنة في البلاطة الرئيسية (لوحة ١٦٨) ورغم أن كامون أثنار Camon Aznar (٢٦٨) قد رأى تشابها بين هذه الأشكال الحيوانية وتلك التي توجد على صندوق العاج المحفوظ في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن ، فمن الأدق ربطها بالزخارف الجصية والمنسوجات الحريرية الكائنة في دير لاس أويلجاس ؛ حيث تتكرر الكتابات ، التي تحمل ملامح الفن الموحدي ، على نوافذ كنيسة سان رومان .

وفي الوقت الذي نرى فيه الارتباط الطبيعي لصور القديسين بالهيكل المعماري للمبنى كما هي العادة في الفن المسيحي ، فإن الأشكال الحيوانية والآدمية المدجنة موضوعة في أماكن غير متوقعة على الآثار الإسلامية القديمة ، وبالتالي تم وضعها على مباني ذات عمارة أكثر تطوراً ومهيأة لإقامة الشعائر المسيحية . ووجوه الشبه التي تجمع بين الأشكال الحيوانية في لاس أويلجاس ، وفي سان رومان ، وبين الأشكال الخرافية التي توجد على الأفاريز المحفوظة في المتحف المذكور تساعدنا على أن نضع لها تاريخا هو حوالي عام ١٢٢١م ؛ أي العام الذي تم رسم زخارف الكنيسة فيه ، ولقد خطى الفنانون الذين كانوا يعملون هناك خطوة هامة عندما جمعوا بين الأشكال الحيوانية المعهودة في الفن الإسلامي ، وبين نظيراتها المعهودة في الفن المسيحي ، وحاولوا معالجتها من منظور زخرفي واحد . وبذلك نجد السوابق التي ستلحقها الزخارف الجصية ذات الأشكال الحيوانية في قصر السيد بدرو ؛ حيث تضم هذه الأخيرة بالإضافة إلى الأشكال الحيوانية الإسلامية التي تحل محل الأشكال الرومانية أشكالا آدمية وحيوانية أخرى ومشاهد من الفن القوطي: ومع هذا فإن الملمح العربي سوف يظل يأخذ بزمام المبادأة طوال القرن الرابع عشر .

٢- المسيحية والإسلامية في الزخرفة الطليطلية: سيطر هذا التضافر بين الفن الإسلامي والفن المسيحي (والذي ولد في الأعمال المدجنة خلال القرن الثالث عشر)

على القصور القشتالية والأندلسية التى قام الفنانون الطليطليون بزخرفتها على عصر الملك السيد/ بدرو ؛ ولهذا فإن دراسة الزخرفة التصويرية خلال القرن الرابع عشر يجب أن نتناولها من المنظور الإسلامى ؛ فلقد أخذ الفن الإسلامى "يتمسّح" وخطى فى هذا المقام خطوات عملاقة من خلال القصور المدجنة ، ومما يلفت الانتباه قدرة الفنانين المسلمين على التأقلم على الجو العام المسيحى ، وسوف يصل بنا الأمر فى لحظة ما لا نستطيع فيها – إلا بشق الأنفس – التمييز بين عمل مدجن وآخر مسيحى، وهذا يحدث فى كل مرة يجتمع فيها الفنانون من كلا الطرفين على تفسير الطريقة المسيحية فى الرؤية الفنية .

ولقد برهن إيلى لامبير Elie Lambert (٢٦٩) من خلال وثائق بين يديه كيف أن المناظر الزخرفية المسيحية للمصلى المستعرب Capilla Mozarabe فى الكاتدرائية الطليطلية وقد نُفِّذت على أيدى المدجنين مع حلول القرن السادس عشر ، بينما كان المسيحيون يزخرفون الصالة الرئيسية Sala Capitular فى دار العبادة نفسها بمذاق إسلامى . وقبل أن نصل إلى هذا المدى فإن الزخارف الجصية والرسوم المدجنة خلال المدة المتأخرة للعصور الوسطى ليست مسيحية رغم ما تقوله الظواهر العامة ، إذ تنبض بالمنظور الزخرفى للمشغولات العاجية الأندلسية ؛ حيث أمكن تجزئة الطبيعة إلى قطع أو أجزاء وقد انتظمت فى توازى دقيق ، وهذه الرؤية الزخرفية للعالم هى شىء قاصر على المدجنين ، ولا يمكن نقله للمسيحيين .

وظل المدجنون الطليطليون طوال مائتى عام دون أن يتوفر لديهم تراث فنى خاص بهم ؛ ذلك أن الدهانات القليلة التى نجدها فى كنيسة سان رومان ومسجد الباب المردوم ما هى إلا زينات بسيطة استُخدمت فيها تقنية شديدة البساطة وفقيرة فى الألوان ؛ ولقد أخذت الزخرفة الجصية – فى نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر – تنقل لنا شعارات ليون وقشتالة: حصون لاس أويلجاس ، وحصون منزل نونيث دى أرثى . وهناك حصون وسِبَاع فى سقف كنيسة سان خوان دى أوكانيا (٢٧٠) كما أن الأسد المتوثّب أو الرابض ، والذى يظهر بالمواجهة أخذ وجوده يزداد فى الزخارف الجصية التى ترجع إلى القرن الثالث عشر (لوحة ١٦٩) .

وفى الوقت الذى نجد فيه "الحصون الشعار" فى هذه الأعمال المدجنة صدى للعمارة القوطية لذلك العصر ، فإن الكتب المسيحية ذات المنمنمات ، مثل أناشيد العذراء Cantigas تسير على نهج المنمنمات المستعربة ؛ حيث نجدها مليئة بالأشكال المعمارية الإسلامية والمشاهد الإنجيليّة المرسومة انعكاس لكل ذلك ، وهى ترجع إلى القرن الرابع عشر كما أنها منفذة على حوائط مقر الإقامة فى دير لاكونثبثيون فرانثيسكا بطليطلة ؛ حيث يظهر باب له برجان ونوافذ توأم وعقود حدوية ؛ ويقدم لنا جيرّيرو لوبيّو G. Lovillo من خلال دراسته الأثرية التى أجراها على كتاب "أناشيد العذراء" (٢٧١) مجتمعًا مسيحيًا يعيش على ثقافات متداخلة ، لكن لا تدخل فيها العناصر الزخرفية الطليطلية . ويساعدنا مثل هذا النوع من المعلومات على التمييز بين تيارات فنية مختلفة .

وبعد ذلك بقرن من الزمان أصبحت المنمنمات المسيحية مصدرا يستلهمه المدجنون . وكما هى العادة فى المنمنمات التى ترجع إلى القرن الثالث عشر نجد كتاب "الحوليات الطروادية" Cronica Troyana (الذى ترجع منمنماته إلى منتصف القرن الرابع عشر عندما كان الملك السيد بدرو قاصرا) يحمل لنا أبطالا مسيحيين جالسين على الطريقة الإسلامية ، وهناك خلفيات لمبانى بها شرّافات مسننة ، وشرّافات ذات أصول قرطبية ظلت مستخدمة فى قصور الحمراء (٢٧٢) وإذا ما كانت هذا المنمنمات تنقل لنا وضع قشتالة وهى فى حالة حرب إذن نجدها تتضمن مشاهد فروسية ترجع إلى ذلك العصر "وإستمبات" (مناظر) مستوردة من فرنسا مثل: سهام الحب ، وينبوع الشباب ، والصراع بين المسيحيين والمتوحشين من أجل امتلاك السيدات ؛ وهذا النوع من المناظر كان شائعا فى المشغولات العاجية الغالية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر (٢٧٣) .

وتم استخدام هذه المشاهد فى زخرفة حوائط القصور المدجنة لكل من الملك ألفونسو الحادى عشر ، والملك السيد/ بدرو حيث تم رسمها على أفاريز طويلة ، وزاد من ثرائها وجود نخبة من الزخارف النباتية التى كان ينتجها المدجنون الطليطليون آنذاك وخاصة النمط الثانى المتّبع فى معبد الترانزيتو . وسوف نرى الموضوعات

نفسها فى المناظر الخاصة بأقبية صالة العدل فى قصر الحمراء ، وفى قصر كوريل دى لوس آخوس .

ويرجع الفضل إلى المدجنين الطليطليين فى ظهور هذا الفن المسيحى على الجص الموروث عن الفن الإسلامى متوافقا مع وجود أوراق الكَرْم والتين والبلوط الموروثة عن الفن القوطى ، ورغم أن المشاهد ترجع إلى المنمنمات المسيحية فإنها تتوفر بها المعطيات الكافية التى تجعلنا ننسبها إلى المدجنين ، ومن الملامح العربية البارزة أن دير لاس أويلجاس ظل مثلا حيا فى هذه الأعمال . ويتضمن توردسيّاس (مثلا) أزواجا من الغزلان والأسود المتقابلة؛ وهذا انتحال واضح من الأشكال الحيوانية الموروثة عن عصر الخلفاء (لوحة ١٧٠ وشكل ٦٥) وتدخل هذه الاشكال فى تناوب مع حيوانات أخرى ترجع إلى المَعِين القوطى - القنطور والجنيّات وغيرها - (شكل ٤٠) [٢٧٤] ، كما توجد فى كنيسة إيّسْكاس طواويس وحيوانات خرافية ، وقد تشابكت أعناقها مثلما هى الحال فى المشغولات العاجية ، ولقد وصلت الموضة الإسلامية المشرقية بتصوير النساء عاريات فى الحمامات إلى حمّام توردسيّاس .

وعندما تأقلم المدجنون على المنمنمات المسيحية وصل بهم الأمر إلى إبداع رسم قوطى - مدجن أثناء النصف الثانى للقرن الرابع عشر [٢٧٥] ، وتظهر بقايا هذه المرحلة الفنية فى كل من توردسيّاس ، وقصر إشبيلية والبيوت القشتالية المهمة ، والتى نبرز من بينها منزل سويرو تيّث ، وقصر كوريل دى لوس آخوس، وكتتويج لهذه المرحلة نجد المناظر القائمة فى قباب صالة العدل فى الحمراء ، وفى الأسقف المدجنة القشتالية المتأخرة .

وهناك أسقف وقباب لا يدخلها الكثير من الضوء وصعبة المنال وأفاريز عالية لم تكد كلها تُدْرس . ويلاحظ أن المناظر التى بها ترافقها زخارف ذات شكل "طبيعى" تمت دراستها فى المناظر والزخارف الجصية الخاصة بالمبانى الطليطلية ، وهى زخارف يتولى الطليطلى تنفيذها بشكل روتينى ، وعندما انتقلت إلى أيدى أخرى طرأ على الأنماط بعض التحوّل ، وفقدت على الفور الطابع القديم الذى اعتاد الطليطليون

ضمّه إلى إبداعاتهم ؛ وهذا ما نراه فى الزخرفة الجصية الإشبيلية لقصر آل قرطبة فى أستجة، وفى زخرفة الحمراء على عهد محمد الخامس .

كما أن ميل الفنانين الطليطليين إلى الموضوعات المسيحية ترتب عليه (كما شهدنا فى توردیسیّاس) تقهقر الأشكال الحيوانية العربية لصالح أشكال حيوانية أخرى مأخوذة عن الطبيعة سيرا على توجّهات الفن المسيحى . إنها عملية تبادل تصويرى لما هو موجود داخل الإطار الإسلامى الذى لم يطرأ عليه أى تغيير . ولما تم الحفاظ على الإيقاع والتكوينات الخاصة بالعقود المفصصة القرطبية ، بما فى ذلك تلك التغيرات الأخرى التى حدثت فى ميدان الزخرفة النباتية ، علينا أن نتساءل فيما إذا كان للزخرفة المدجنة باستخدام الأشكال الحيوانية والآدمية أمثلة سابقة فى القصور الإسلامية التى زالت عن الوجود أم لا؟

لقد برهنت الحفائر التى أجريت فى مدينة الزهراء على أن قصور الخلفاء كانت تضم العديد من الأشكال الحيوانية - كما رأينا - على السيراميك والحديد والعاج وربما على المنسوجات ؛ فكلا الظبيين اللذين عثر عليهما على قطعة حجرية رملية فى مدينة الزهراء مؤخرا يبرهنان على أن الزخرفة الأثرية باستخدام التصوير كانت قائمة أثناء عصر الخلافة .

٣ - الزخرفة التصويرية لقصور السيد بدرو ونتائج ذلك :

(أ) القصر المدجن فى قصر إشبيلية الكازار Alcazar : تتميز الحجرتان الجانبيتان لصالون السفراء بارتفاع أفاريزهما (٨٢ سم عرضا) المزخرفة بالميداليات المفصصة التى تتضمن ستة وعشرين شكلاً مصوراً فى كل صالة [٢٧٦] .

ولقد ترك لنا الطليطليون فى الحجرة الكائنة على اليسار مجموعة من الموضوعات المسيحية على الإفريز دون أن تكون هناك بينها رابطة من ناحية الموضوع ، وهذا ما كان سائداً فى الفن الإسلامى (لوحة ١٧١ وشكل ٩٦ ، ١٤١) وإيجازًا للقول فهناك علاقة ثنائية فيما بينها ، ويمكن أن نلاحظ وجود حصون وخيام وسفن ذات صدور

مـزخرفـة بالشرّافـات المدرّجـة ، وهناك ملوك وملكات يشرفن على مـباريات وحـفـلات وبلاط وعـمليـات تنفيـذ العـقـوبات والمصـالحات ، وتوجـد على إحـدى الميـداليـات ملكة يرافقها فارس وهما معا على صهوة جواد ، وتتضـمن ميدالية أخرى سيدة وهى تطل من الحصن فى انتظار عودة أحد أفراد العائلة ، وهناك محـارب يحمل ترسـه المرسـوم عليـه شـعـار الجـمـاعـة الدينيـة لاباندا " "Banda . وقـد تم اسـتلهـام هذه المشـاهـد من "الحوليات الطروادية" ورُسِمت باستخدام اللون الأسود(٢٧٧) .

وظلت روح الفروسية هذه تُدْخِل الحياة على الأشكال الحيّة الموجودة فـى الصـالة المقابلة ، وهى صالة تعتبر تقليدا للصالة الطليطلية رغم أن الذين قاموا بالعمل فيـهـا هـم الإشبيليـون (لوحة ١٧٢ ، ١٧٤ وشكل ١٤٢) ومشـاهد البلاط فـى هذه الصـالة اليـسرى نلاحظها فى مشاهد المباريات فى الصالة الإشبيلية، لكن مـا يسيطر عليهـا هو مـشـاهـد الحب ومـشـاهـد الكيمـيـائيين ومشـاهـد القنص ، وتم سَرْد كل هـذا بشكل رقـيق يجـمـع بين الجـوّ المرح والغـرابة الجـروتسك grotesco وهذا مـا نراه فى حـالة الفارس الذى يستخدم رمحه فى الصـراع مع تنـين (لوحـة ١٧٥) وهى صـورة طبق الأصل للقديس خورخى الذى نعود لرؤيته من جديد على الزليج فى قصر الحمراء وقد ارتدى ملابس إسلامية .

ويرأس الصالة الإشبيلية ملك جالس يمسك بزهرة فى يده (لوحة ١٧٦) أما فى الصورة المجاورة فنرى محاربًا (شكل ١٤٣) وتتضمن الميداليات القائمة فى الزوايا أزواجـا من الحـيـوانات ومُـسـوخـا أسطورية arpia مـتـقـابلة سـيـرًا على الطريقـة الإسلامية ، وتتضمن هذه أشكالا نباتية فى الفم ، وهذا ما يذكرنا بالأشكال نفسها التى نراها فى الزخرفة الجصية فى لاس أويلجاس .

أما الأفـاريز التى توجد على الحـوائط الصـغرى فيـترأسـهـا فرسـان فى وضـع المبـارزة – حـيث نرى كـلاً من الفرسـان والمطـايا مـثـلما عليـهـا الحال فى "حـوليـات طروادة (شكل ١٤) وعلى جانبى حَلَبَة المبارزة نرى المسوخ الأسطورية – واحد فى كل جانب – وحـول رأسـها هالة ، ونرى كذلك حيوانًا خرافيًا ذا طرفين (رجلين) ورأسـه رأس متوحش ؛ وهذا يذكرنا بحيوانات توجد فى كتب المنمنمات الإسلامية . ويفسر لنا النحت القـوطى المعاصر سرّ وجود الطيور ذات الرءوس الآدمية والقلنسوة واللحية على الحائط المقابل .

وتكتسب الميداليات الموجودة على طرفى الحائط المؤدى إلى صحن العرائس Munecas أهمية كأيقونة ؛ حيث تتضمن صورا لفارس مسيحى يطارد أحد المتوحشين ذا الشعر الكثيف الذى يحمل إحدى السيدات كفريسة ، وترتبط هذه الأشكال باثنتين أخريين على حائط المواجهة: هناك فارس يتقدم على جواده ويقدم رأس متوحشة لسيدة جالسة .

وهذه الإستمبات الجنسية التى تتضح فيها تأثيرات المشغولات العاجية الفرنسية نجدها ، وقد انتقلت إلى قصر الحمراء وإلى القصور المدجنة التى ترجع إلى نهاية القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر.

ولقد تم إعادة زخرفة جزء مهم من الزخارف الجصية الموجودة فى الصالة السابقة على صالون السفراء خلال القرن التاسع عشر ، ورغم هذا يمكننا أن نميز بعض الأجزاء التى تعود لعصر السيد/ بدرو (٢٧٨) فهناك طواويس ذات أذيال طويلة (صورة طبق الأصل للطواويس التى توجد فى تورديسيّاس) (لوحة ١٣٥) تغطى الطبلات الخاصة بالعقد العلوى ، أما صور الحيوانات المرسومة فى حمّام تورديسيّاس فهى إعلان عن باقى الطيور المنتشرة على الإفريز الموجود أسفل الواجهة الإشبيلية (شكل ١٤٥ ، ١٤٦) وهنا نلاحظ عودة ظهور موضوع إسلامى هو النسر الذى يمسك بمخالبه طيوراً أليفة ، ولقد حلت الطيور محل أوراق الكَرْم والبلوط ، وانتظمت فى إطار اللفائف النباتية الخمس . وهناك تنويه بالنسور التى على شكل شعار فى هذا الإفريز ، وهى التى توجد فى لاس أويلجاس وسان رومان .

(ب) قصر سويرو تيث S. Tellez : تعتبر الأفاريز ذات الأشكال الحيوانية والآدمية من العلامات البارزة فى هذا المنزل ، فالإفريز الكائن على الحائط الشمالى به أربع شخصيات أنثوية (لوحة ١٧٧ ، ١٧٩ وشكل ١٤٧) كما اختفت صورة أخرى كانت تحتل مكان باب حديث ؛ أما الحائط الغربى فنجد أربعة أشخاص (لوحة ١٨٠) ويتضمن الحائط الجنوبى أربعة أخرى (لوحة ١٨١ وشكل ١٤٨) وحيث يفتح الباب فى الجهة الشرقية نرى شخصين ؛ واحد فى كل جانب من جانبى الباب (لوحة ١٨٢) (٢٧٩) .

وهذا التوفيق بين الأضداد الذى نجده فى قصور السيد بدرو يتعرض للتراجع حتى يعطى مكانًا - كما رأينا - لاثنتين من الورش المتخصصة فى الزخرفة : إحداهما "الطبيعية"، أما الأخرى فتميل إلى الزخرفة الجصية الغرناطية ، وقد أبقت الورشة الأولى على شعلة الإبداع التى ظهرت فى توردیسيّاس ، ومعبد الترانزيتو وقدمت لنا أعمالاً رائعة مثل الأفاريز التى نجدها فى منزل سويرو تيّث ، وزخارف جصية أخرى بها صور للقديسين ، وأمكن العثور عليها فى الكنائس والمنازل الطليطلية المهمة مثل: كاسا دى لاباخادا دى سان خوستو C. B. S. Justo (لوحة ١٨٣ وشكل ١٤٩) وكذلك عقد زخرفى جنائزى arcosolio فى سان أندرس (شكل ١٥٠) كما توجد طواويس ذات أذيال طويلة كجزء من زخرفة قصر فوينساليدا (لوحة ١٦٤) وفى قصر السيد بدرو (شكل ١٠٠) .

وأكثر هذه الأفاريز اكتمالاً فى الصالة هو الكائن على الحائط الشمالى ؛ حيث تشغله لفائف نباتية كثيرة تنبثق منها أخرى أصغر منها بمعدل أربع صغيرة لكل واحدة كبيرة ، ويتكرر هذا النظام المكون من خمس لفائف على باقى الأفاريز ، ويلاحظ أن اللفائف الكبيرة تنفصل عن بعضها من خلال أغصان محورية تنتهى أعلى وأسفل بسعفات ذات أوراق على الطريقة الغرناطية ، وتم توزيع الأوراق والثمار والزهور والبراعم (كلها مأخوذة عن الطبيعة) توزيعًا جيداً فى الأفاريز ، وهى وحدات تشبه تلك التى رأيناها مرسومة على بوائك معبد الترانزيتو . ونجد فى اللفائف نساءً وطيوراً ؛ بحيث تختص صور النساء باللفائف الكبيرة ، وقد فقدن وزنهن وأصبحن كالزهور على الأغصان ، وكذلك الأمر بالنسبة للطيور المتنوعة حيث تحتل اللفائف الأصغر . وأمام الموقف البسيط والتلقائى الذى تتخذه الطيور نجد رد فعل النساء يتمثل فى الابتسامات وحركات لطيفة بالأيدى .

وينتصر فى هذه الأفاريز الأسلوب الخطى Lineal للفن القوطى ؛ حيث تذكرنا الوصيفات بالعذراوات والقديسات فى الفن المسيحى [٢٨٠] غير أن وضع الجلوس الذى اتخذته جميعهن وكذلك الملبس - فى بعض الأحيان - يحولهن إلى نساء مسلمات . ويوجد فى الإفريز الكائن على الحائط الجنوبى رجلان ملتحيان وشعرهما

طويل (شكل ١٤٨) ، ويبدو أنهما قد انتُزعا من المنمنمات المسيحية الخاصة بتلك المدة ومن كتب المنمنمات فى المشرق (القرن الثالث عشر والرابع عشر) وترتدى النساء عباءات بسيطة ليس لها مشبك أو رباط وجلابيب أكمامها طويلة وذات جيوب (فتحات فى الصدر) وخلافًا لما عليها الحال بالنسبة للملابس المسيحية نجد أن هذه الملابس مزخرفة بالأغصان الحلزونية والأوراق ذات الثلاثة أطراف Trebol التى درسناها فى الزخارف المرسومة التى وجدناها فى الباب المردوم، وهى نوع من الزخرفة سوف نعود لنراه فى مخدات (Cojinetes) القبة الرئيسية فى صالة العدل بالحمراء .

ومن خلال التقنية نجد الأفاريز متآخية مع الزخارف الجصية فى توردسيّاس وقصر إشبيلية ، وهناك خطوط ممتدة غائرة ومتجهة رأسيًا بالنسبة للصور لتقسيم الإفريز إلى أجزاء متساوية ، ووسط هذه الخطوط نلاحظ مكان نقطة ارتكاز الفرجار الذى استخدم لرسم دوائر اللفائف الكبيرة . وكما هى الحال فى أفاريز معبد الترانزيتو نجد أن الأغصان بها خط ذو لون أسود ، وبذلك تكون صورة طبق الأصل للتوريقات الموروثة عن العصر الإسلامى ، أما صياح الدّيكة وأشكالها فقد رُسِمت باللون الأحمر ، وهذه عادة مألوفة منذ عصر مدينة الزهراء .

وإذا ما كانت تقنية الزخرفة الجصية إسلامية فإن الأشخاص والطيور قد رُسِمت على الطريقة المسيحية ، وتبدو الألوان ملساء ؛ ذلك أن الإفريز قد تم دهانه بالألوان المائية ، ويغطى اللون البنى والوردى والأبيض ودرجات الأزرق والأحمر صور الوصيفات ، فالطيور ترسم بالأسود والأصفر والخبيزى (الزيتى) وبالنسبة للوحدات النباتية نجد الأخضر والأحمر ؛ أما الوجوه والأيدى فقد استخدم البنى الفاتح ، ومن الشائع أن تستخدم هذه الألوان فى تحديد المناطق الغائرة فى الزخارف الجصية ، كما تستخدم فى بعض الأحيان خطوط غائرة للفصل بين الألوان .

الخلاصة: تعد أفاريز منزل سويرو تيث نقطة أساسية للأسلوب "الطبيعى" فى قصور السيد بدرو ؛ إذ تعكس لنا درجة التأقلم العالية ، التى كان عليها المدجنون الطليطليون ، على التقنية والسّرد المسيحيين ، لكننا لا نريد بذلك القول بأن كل ما فى

الأفاريز يرجع إلى التأثيرات المسيحية ؛ فالأشكال الآدمية والطيور والنباتات تم قولبتها على الإيقاعات الإسلامية ، وأبرز برهان على الطابع العربى هو الوضع المدروس الذى عليه هذه الصور فى الإفريز .

وبالجمع بين "الطبيعية" القوطية والإيقاعات الإسلامية الصاعدة (الذى هو محصلة عملية صهر الاتجاهات فنية مع تناسى الزخرفة الموحدية والغرناطية المعاصرة) نصل إلى زخرفة متوازية لا نعرف فيها على وجه اليقين فيما إذا كانت الزخرفة العربية هى التى " تمسّحت " أو أن المسيحية هى التى " تأسلمت " وإذا ما دققنا النظر فى الرسم الذى جاء بعد ذلك سوف نقول إنها تنسب للحالة الأولى ؛ أما الوجه الآخر للعملة فنجده فى الفن الغرناطى الذى يرجع إلى النصف الثانى للقرن الرابع عشر: أى أن الفن المسيحى فى بهو السباع يتحول إلى فن إسلامى .

(ج) الأشكال المرسومة فى قباب صالة العدل بالحمراء: تولى العديد من الدّارسين تناول هذا الموضوع وحاولوا شرحه من منظور مسيحى ونسبوه إلى فنانين من ذوى التكوين الإيطالى [٢٨١] ، ونعتقد أن رأى السيد مانويل جومث مورينو بنسبة هذا العمل إلى فنانين إشبيليين هو الأصح . ويرى جوديول ريكارت Gudiol Ricart الذى قام مؤخراً بعملية ترميم أن هذه الأشكال تضم أنماط تقنية غير معروفة فى الأعمال المسيحية .

وطبقا لتقارير أعدها كل من السيد كونتريراس Contreras والسيد/ جوديول فإن القباب الثلاث بصالة العدل ذات الشكل الإهليجى elíptica والمشيدة من الخشب ، مبطنة بطبقة من الجلد مقطّعة إلى أجزاء صغيرة لتأخذ الشكل المقعّر بطريقة أفضل ، ولقد تم تثبيت الجلد بخوازيق صغيرة من البامبو bambu (الخيرزان) وفوق هذه الطبقة وُضِعتْ طبقة من الجص يتراوح سمكها بين ١ . ٣ مم ؛ حيث تم تكوينها بألوان مائية ، ويقول جوديول بأنها تقنية تشبه التقنية الخاصة بالرسم على لوحات مسيحية ترجع إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر[٢٨٢] .

القبة الرئيسية: يوجد فى هذه القبة رسم لعشرة أشخاص مسلمين وهم يرتدون حُلَلاً باهية (لوحة ١٨٤ ، ١٩١ وشكل ١٥٢) ويبدو أن المساحة المتاحة سواء فى القبة أم فى أفاريز قصر سويرو تيّث هى التى اقتضت هذا العدد من الأشخاص .

نجد الأشخاص المسلمين فى وضع جِلسة على مخدّات موضوعة فوق مصطبة يغطيها قماش ذو لون بنّى ، ويجرى حديث بين كل اثنين منهم ، غير أن الخطوط تعكس شيئا من عدم المرونة وليس الأبّهة والوضع الاجتماعى ، وهذا الوضع يذكّرنا بوصيفات منزل سويرو تيّث ، أما تروس (أو شعارات) جماعة باندا – على عهد ألفونسو الحادى عشر – التى ترافقها أزواج من الأسود الرابضة فهى موجودة فى أطراف الشكل الإهليجى [٢٨٣] (بوحة ١٩٢).

والشكل العام للقبة مدجن رغم الاستغناء عن الميداليات المفصّصة وباقى العناصر الزخرفية – طبقًا لمقتضيات الشكل الإهليجى لها – وهذا يعنى وجود رؤية أكثر واقعية للتكوين القائم ، وليس هناك إلا الفنانين الطليطليين المدجنين الذين أمكنهم أن يضعوا على السيوف (شكل ١٥٣) والمخدّات والأحزمة (شكل ١٥٤) وحدات زخرفية نباتية وهندسية شبيهة بما هو موجود فى المبانى الطليطلية التى نقوم بدراستها .

ورغم سيطرة الموضوعات والتقنيات المسيحية على هذه الأشكال يجب أن نبرز الطريقة التى عولجت بها المصطبة التى يجلس عليها الأشخاص المسلمون ؛ فهناك خطوط سوداء رأسية تتشابك مع أخرى أفقية مكونة بذلك شكلاً مربعًا تم تشكيله بواسطة أداة تخريم ، وهذه تقنية تتكرر فى اثنتين من قباب برج الأميرات ، قام الفنانون الناصريون برسمها بلون المَغْرّة ، وقد استخدمت الطريقة نفسها فى تلوين الأشكال فى تورديسيّاس ، والحصون الكائنة على الوزرات المدجنة فى القصر المسيحى فى قرطبة Alcazar Cristiano (القرن الرابع عشر) (شكل ١٥٥) ويُمكّننا أن نرى رءوس الأفاعى الفاغرة أفواهها والخاصة بشعار جماعة لاباندا على ألواح خشبية توجد فى الأسقف المدجنة بقصر إشبيلية (لوحة ١٩٣) وعلى التروس المرسومة على بوابة حصن قرمونة Carmona (شكل ١٥٦) حيث عاشت هناك أسرة

السيد بدرو بعد موته فى مونتيل Montiel [٢٨٤] ، وهذا ما نستخلصه من "حوليات الحاكم لوبث دى أيالا".

وفيما يتعلق بالأسود التى تحرس التروس نجد أن اتخاذها الوضع رابضا يخالف النمط الذى عليه فى الوضع المتوثّب أو الماشى المعهود فى الأعمال المدجنة؛ حيث تنضم الأشكال الحيوانية إلى الخط السردّى بحرية واضحة .

وتلاحظ مدام أرى M. Arié [٢٨٥] أن ملابس المسلمين تتضمن طُرُز اللباس الغرناطية السائدة خلال القرن الرابع عشر، والتى تأثرت آنذاك بأنماط الملابس لدى بنى مرين : الشال والبرنص والجلباب ، كما كان من الطبيعى أن يترك لنا الفنان الذى قام بدهان وزخرفة القبة أصداء الموضة المسيحية ؛ فهو فنان تربّى فى الوسط المسيحى ، وهذه تتمثل فى رابطة العنق والجلباب ذى اللونين . وتذكرنا بطانة رابطة العنق والخمار الذى تضعه النساء فى القباب الأخرى بمنسوجات المنمنمات المسيحية خلال القرن الثالث عشر .

يلاحظ أن سيوف المسلمين على نوعين: سيوف الاحتفالات ؛ حيث توجد إسطوانة كبيرة فى المقبض، وسيوف تستخدمها الشخصيات عند امتطاء صهوة الجواد ؛ وكلها مزخرفة بأشكال نباتية أو هندسية ذات طبيعة مدجّنة ، ويلاحظ أن سُرُجَ المطايا الإسلامية فى القباب الجانبية تتوافق مع النمط الإسلامى نفسه المحفوظ فى متحف الآثار بغرناطة – حيث القاعدة أعرض من مثيلاتها المسيحية .

وتتسم الألوان بثرائها الكبير فى القباب الثلاث ، ويكثر اللون الذهبى فى التروس والسيوف والعناصر الزخرفية التى عليها ، وهذه مبالغة فى استخدام الخطوط ، الأمر الذى يجعل الفنان يقع فى فخ التكرار ، وقد تم رسم الشيلان وأعراف الخيل ، ولُبَد الأسود وأبدان النوافير والأغصان سيراً على خطوط متشابهة ، غير أن هذه العيوب تم تغطيتها من خلال التنويع والألوان المبهجة التى ظلت على حالتها الأولى حتى الآن كما يقول جوديول ، ويرجع ذلك إلى ضعف تكوين المادة اللاصقة ، الأمر الذى أدى إلى عدم تغير فى درجة لون الأصباغ .

القبة الجانبية اليسرى: تحتوى القباب الجانبية على مشاهد شديدة الشبه بالأشكال القائمة فى صالونات قصر إشبيلية .

هناك على هذه القبة عشر مجموعات من الأشخاص دون رابطة تجمعها (لوحة ١٩٤ ، ١٩٩ وشكل ١٥٧) كما تم توزيع الاشكال الآدمية والحيوانية والنباتية بعناية وتوازى ، ففيما يتعلق بالمنظر العام نجد الخلفية المعهودة فى منمنمات "أناشيد العذراء" Las Cantigas ، وقد دخل عليها تجديد هو الأشجار المورقة والعديد من الأشكال الحيوانية . والملمح الغريب الذى يضفى مرحا على المنظر هو وجود قردين على شجرة ، ويقابل ذلك المنظر ، وجود أحد المتوحشين فى القبة اليمنى . وتلعب الأرانب البرية والأرانب الّداجنة والثعالب دور ملء الجزر والأسود ، وهى كلها حيوانات يتمكن منها القناصون المسيحيون والمسلمون، ويتضمن المشرق أيضا أغصان مليئة بالأوراق المدببة وبها زهيرة وحيدة أعلاها ، كما تظهر شجيرات من النمط نفسه ، بدرجة نسبية فى المنمنمات المشرقية (القرنين الثالث عشر والرابع عشر) [٢٨٦] ، وانتقلت منها إلى الرسم الإسلامى فى البرطل (الحمراء) .

ويحيط بالمنظر العام حصن ونافورة بدلاً من الأسود التى تحرس التروس فى القبة السابقة ، ولما كان الحصن ذا بنية متعددة الأضلاع فإنه يبدو وكأنه مقرّ العُشّاق ، ويطلّ هؤلاء من النوافذ بوجوه مترقبّة ، وهم يشجعون القناصين النهّمين للجوائز التى سيقدمونها لسيدات الحصن حيث توجد على أبوابهن تروس جماعة لا باندا .

وعلى يمين الحصن هناك سيدة يرافقها تابعوها وتتلقى هدية عبارة عن خنزير برّى ميت من رجل مسلم معتد بنفسه يحيط به مرافقوه ومعه المطّية ، وفى وضع موازى لهذا المنظر هناك على الجانب الأخر من الحصن امرأة ومعها صقر ، وكذا أسد ميت أُنْزل من على صهوة الجواد ، ويتخذ هذا الحيوان وكذا الحصان وضعين متماثلين وفى مقابل منظر عملية تحميل خنزير جبلى ميت على ظهر دابة هناك على اليسار فارسا يصطاد أسداً ، ويتولى أحد التابعين الجهاز على الفريسة بسيفه ، وعلى الجهة اليمنى نجد كلبا يحمل رمحا وكأنه يوازى المنظر السابق للتابع . وأمام المسلم الذى يطارد خنزيراً بريًا نجد قناصًا مسيحيًا يصارع دبًا ، وتقطع نافورة

الشباب منظر الصيد – حيث نرى على جدرانها أجساداً عارية ، بينما يقوم رجل وامرأة بتأمل هذه الأجساد بعد أن شُفيا بالمياه المباركة . وهنا نرى مرة أخرى أن الفنان قد لجأ إلى الطريقة المدجنة فى عملية التوازى بين الحيوانات والأشكال الآدمية ، وبالجمع بين موضوع القنص وموضوع الحب نجد أن السرّد يتسم بالانسيابية إذا ما قارنا هذه القبة بالأفاريز التى بها الأشكال الإشبيلية وبالتكوينات التى عليها الرّسم وحيوية الألوان على نقل هذا التأثير الفنى .

قبة المتوحّش : يجتمع الأفراد والحيوانات هنا ويتقاسمون المكان مثلما هى الحال فى القبة السابقة، ولقد تم توزيعهم بشكل فيه توازى بحيث أن كلا الحصنين هما محور القناصين كما أن الشطرنج الذى كثيرا ما ظهر فى المنمنمات المسيحية الإسبانية يعتبر من الموضوعات الهامة فى القبة ، وعلى الجانب المقابل نرى المشهد الأكثر غرابة فى هذه الأشكال ، وهو عبارة عن فارس مسيحى يصطاد متوحشا طويل الشعر يحرس امرأة مربوطة فى عنق أسد نائم ومكبّل بسلسلة (لوحة ٢٠٠) وهذا المشهد ليس إلا تنويعة للأشكال الإشبيلية ذات المضمون نفسه ، كما يدخل فى تناغم مع مشهد المسلم الذى يقتل فارسا مسيحيا ، والذى يعتبر أحد موضوعات المبارزة فى قصر إشبيلية ، ويبدو أن المرأة ترتبط بمشهد المسلم المنتصر حيث نراها ترفع يَدَىْ الضراعة وهى فى القلعة الخلفية وهو مشهد يتكرر كثيراً فى المشغولات العاجية الفريسة [٢٨٧] ، وسوف نظل نرى مشاهد المتوحشين وهم يصارعون الفرسان المسيحيين فى أسقف القصر المدجّن فى كوريل جدى لوس آخوس (بلد الوليد) وتظهر ملابس السيدات نفسها على السقف المثمن الكائن فى مقر الإقامة بدير سليوس Silos: الكُمّ الطويل ، وأزرار على الكم الضيق الملتصق وعلى الصدر [٢٨٨] ، ويرتدى الرجال والنساء أيضا ملابس مثل شخصيات كتاب " الحوليات الطروادية " بمكتبة دير الأسكوريال ، وتوجد ألواح مدجنة من برشلونة بها الملابس نفسها (القرن الرابع عشر والخامس عشر).

تحليل تاريخى للأشكال : كتب لالنج Lalaing مرافق فيليب الجميل فى رحلته إلى إسبانيا التى قام بها فى بداية القرن السادس عشر (١٥٠١ م) بأن سقف القبة

المركزية بصالة العدل بالحمراء كانت به منذ مدة صور لكافة ملوك غرناطة (٢٨٩) ، وعندما تناول جومث مورينو هذه الأشكال قال : " هناك الكثير من التناغم فى إطلاق اسم " صالة الملوك " والصالة التى بها الملوك " منذ القرن السادس عشر، وكذلك شهادة السيد / دييجو أورتادو دى مندوثا ، وشهادة لالنج الذى أكد أن هذه الصور هى لملوك غرناطة ، ولابد أن السلسلة بدأت منذ عهد محمد الأول رغم أن البعض يفسر حديث مندوثا تفسيرا حرفيا ، ويؤكّد أن أول الملوك هو يوسف الأول وآخرهم هو مولاى حسن ، وأن تلك الصور قد رُسمت على زمن هذا الأخير ، ولقد اعتقد مندوثا أن يوسف الأول هو مؤسس الحمراء (٢٩٠) .

ويقول جومث مورينو بشأن التروس المرسومة فى القبة الرئيسية "يوجد فى طرفى الديوان تروس لها شكل قشتالى يحملها أسود ، وبها شريط عريض ، وقد كلّف بها القديسُ فرناندو ابن عمّار دون القيام بإحداث التغيير الدائم المتمثل فى التخلص من رءوس الأفاعى ، وإضافة العبارة المعروفة "لا غالب إلا الله"، وهذا برهان على أن الفنان لم يلتزم بالتقاليد ، ولم يكن يعرف الكتابة باللغة العربية ، ويرى بعض النقاد أن هذه الصور عبارة عن محكمة أو المشور "Mexuar" (٢٩١).

إذن نجد تحديد صور الشخصيات الإسلامية العشر على أنها لملوك غرناطيين وقد وُلِدَ مع لالنج ، وأورتادو دى مندوثا ، ويؤكد هذا الأخير أن "عمّار" - الرجل الذى بدأت به الأسرة الناصرية - قد رافق فرناندو الثالث - كتابع - عند القيام بغزو إشبيلية وتلقى على ارتداء ألبسة الفارس ، وقد أعطى الملك القديس لابن عمار شريطا ذهبيا به خط أحمر ورءس أفاعى على الأطراف طبقا لما كان يحمله الملوك القشتاليون فى راياتهم ، وعندئذ أضاف ابن عمار الحروف الزرقاء أو العبارة الشهيرة " لا غالب إلا الله " (٢٩٢).

وعندما يقوم أورتادو دى مندوثا بوصف التروس فإنه يصف شعارات مسيحية تخص جماعة باندا، وألفونسو الحادى عشر مرسومة فى القبة الرئيسية ، أو أنه - بمقولة أخرى - ابتكر أسطورة تغيّر من المسار التاريخى والفنى لهذه الأشكال ، وعندما يرى تروسا ناصرية ضمن الشعارات المسيحية خلال القرن الرابع عشر ،

المرسومة على القبة المركزية فإنه يتبنى النظرية الخاصة بالملوك الغرناطيين العشرة التى قال بها لالنج . Molina

ويوافق الأخوة أوليفر أورتادو O. Hurtado وأرجوت دى مولينا Argote de Molina، وبرمـوديث دى بدراثا B. de Pedraza [٢٩٣] دييـجـو أورتادو دى مندوثا الرأى أو الأسطورة ، بينما نجد خوسيه أنطونيو كوندى – الناقد الحصيف فى موضوع التروس – يلقى ببعض الاعتراضات مريداً بذلك التفريق بين الترس الناصرى الذى يحمل عبارة " لا غالب إلا الله " التى نراها على حوائط بهو السباع وبين الترس المسيحى المرسوم على القبة الرئيسية [٢٩٤] .

وعندما تقف فى صالة العدل نرى (من جانب) الترس المسيحى مرسومًا على أطراف القبة الرئيسية، ومن جانب آخر نرى تروسا لها شكل مشابه ، ولكن بدون رءوس الأسود ، على أطراف الشريط، تتضمن العبارة الغرناطية . وتتكرر التروس المسيحية على إفريز التوريقات الطليطلية الذى نجده فى الجزء السفلى للقبة المركزية .

والترس المسيحى هو شعار جماعة "لاباندا" التى أسسها ألفونسو الحادى عشر قبل الانتصار فى موقعة سالادو [طريف Salado بسنوات ، على بنى مرين (١٣٤٠ م)] [٢٩٥] وقد أعلى السيد بدرو ابن ألفونسو أونثينو A. Onceno من شأن الشعّار ، وهذا ما نستخلصه من كتاب التاريخ الخاص به "رأى الملك فى حقل الأمير السيد إنريكى فارسًا يحمل شعاراً أحمر اللون به شريط من الذهب" ، وفى قصر إشبيلية المدجن نرى الشعار فى تناوب مع الأسد والحصن (وهما رمزان تقليديان فى العتاد القشتالى) على الحوائط كافة ، وهناك انطباع بأن ترس جماعة لاباندا قد ظهر لأول مرة فى عمارة قصور السيد بدرو.

وبعد هذه القصور نراها (أى هذه الرموز التقليدية) فى قصور محمد الخامس بالحمراء . ولم تظهر هذه التروس أثناء حياة السيد بدرو إلا فى المبانى المذكورة وفى قصر كارمونة ، وعندما أمر إنريكى ، الذى أصبح ملك قشتالة ، بإقامة المصلى الملكى فى المسجد الجامع بقرطبة عام ١٣٧٢م لدفن رفات والدة ألفونسو الحادى عشر كانت

التروس المنقوشة هناك عبارة عن الأسد والحصن . ولم يظهر ترس جماعة لاباندا، واستمرت الحال على هذا النحو فى كافة المنشآت الملكية اللاحقة على وفاة السيد بدرو (١٣٦٩ م) وهذه التفضيلات الفنية الدقيقة تدخل بنا إلى ميدان تاريخ الأيام الصعبة التى كان أبطالها كل من السيد بدرو ، وابن السفّاح إنريكى ، وكأن النجاح فى المهمة تمثل فى السيطرة على ذلك الرمز . وطبقا "لتاريخ السيد بدرو" فقد كان يشعر بدرو بالكدر لأن الترس يحمله فارس يعمل فى الحقل المعادى وهو حقل السيد إنريكى، فيأمر المؤرخ – السيد بدرو لوبث دى إيالا – بأن يذهب فورا إلى المعسكر المعادى لينتزع الترس ؛ فليس من حق أحد استخدام ترس جماعة لاباندا إلا هؤلاء الذين تلقوه على يد ملك ، وقاموا على خدمته . فما كان من السيد/ أيالا إلا تنفيذ الأوامر . وقال رجل يدعى بدرو دى كاريّو – بعد انتزاع الترس – إنه كان يحمله لأن الملك ألفونسو العاشر قد منحه إياه عندما قام أبو الحسن – بنى مرين – بمحاصرة مدينة طريف Tarifa(٢٩٦) .

ولقد كانت إضافة شعار جماعة لاباندا إلى الشعارات التقليدية المتمثلة فى الأسد والحصن ملمحًا شخصيًا للسيد بدرو ومتسقة مع مزاجيته المتأثرة منذ مرحلة الطفولة المبكرة بكتب الفروسية ، وهناك تناغم بين صور المبارزات القائمة على الحوائط الخارجية لصالون السفراء بقصر إشبيلية ، وبين هذه الميول التى عليها ذلك الملك المغامر .

ولقد ساعدت جيوش جماعة لاباندا محمد الخامس فى استعادة العرش الغرناطى الذى كان قد اغتصبه محمد السادس (١٣٦٢م) ورأينا كيف أنه اعتبارا من هذا التاريخ أخذت قوات محمد الخامس تمدّ يد العون لقوات السيد بدرو فى صراعه مع ابن السفّاح ومع ملك أرغن. Aragón

وفى ظل هذا الإطار المناسب للتبادل الثقافى على أوسع نطاق نجد الفنانين المدجنين يذهبون إلى الحمراء ويقومون برسم المشاهد الموجودة فى القباب الثلاث بصالة العدل ، ويحثون الفنانين الغرناطيين على إبداع ذلك الأسلوب "شبه الطبيعى" فى الزخرفة الجصية ، وسوف يَعُدُّ تاريخُ غرناطة محمد الخامس كملك أحدث ثورة فى

قصر الحمراء ، ومجدد فى ميدان الفنون الناصرية ، وسوف يكون هو – وليس محمد الأول – الذى يضع حجر الأساس للترس أو الشعار الناصرى الذى نراه على الزخارف الجصية وتيجان الأعمدة وسيراميك الحمراء خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر . ولقد اتخذ التروس المسيحية الخاصة بصديقه السيد بدرو والموجودة فى القبة المركزية كأساس لشكل ترسه ، واستغنى عن اللون الذهبى ورءوس الأسود فى ترس لاباندا ، وبدلا من ذلك استخدم عبارة " لا غالب إلا الله " ثم أحدث تبديلا فى الألوان . (١٥٨).

فما هو أصل ذلك الشعار؟ تقول الروايات المتوارثة بأن الأعلام الخاصة بالموحّدين كانت تضعه كعلامة مميِّزة ، وقد بدأ ذلك عندما انتصر أبو يوسف المنصور فى معركة الأرك Alarcos (عام ١١٩٥ م) على جيوش ألفونسو الثامن ، ثم أصبح بعد ذلك شعارا لمحمد الأول ومن جاءوا بعده ، وسواء كانت هذه الرواية صحيحة أم لا ، فإننا نرى أن ذلك النقش مكتوب بالخط المائل على حوائط قصر الحمراء التى وصلت إلينا ، والتى ترجع إلى ما قبل مدة الحكم الثانية لمحمد الخامس ، وكذلك الأمر فى باقى القصور الغرناطية الأخرى . واعتبارا من عام ١٣٦٢ – ١٣٦٤ م ظل الشعار كما هو على سابق عهده ، أو كان منقوشا على الترس الناصرى ، ولم يُرَ قبل ذلك على الإطلاق فى أعمال سابقة على عهد محمد الخامس .

ويقوم جارثيا جومث G. Gomez بعقد مقارنة (رغم أن النتائج أخذت اتجاها مناقضا) بين الحياة وفترات الحكم فى عهد محمد الخامس، وبين العناصر نفسها فى عهد السيد بدرو [٢٩٧] ؛ فلقد كان كل واحد منهما ضالعًا فى خلافات أسرية وحروب أهلية ، وأخذ كل واحد يمدّ يد المساعدة للآخر . ويمكن عقد مقارنة بين ميولهما فكلاهما من عشاق الفنون؛ فلقد اتخذ السيد بدرو الشعار الغرناطى وأدخل عليه تحوّلات مثل " المجد للسيد السلطان بدرو "، وهى عبارة نقرؤها فى قصر إشبيلية ، ثم يستدعى فنانين من الحمراء لزخرفة حوائط قصره ، ويقوم محمد الخامس بإقامة بهو السباع، وكأن المكان عبارة عن مخطط مقر إقامة claustro فى دير ، وفتح الباب أمام الفنانين المدجنين للعمل فيه ، ونقل فيه شعار السيد بدرو.

وهناك فى قصر الحمراء الخاص بتلك المدة زليج، حيث التروس الجديدة مزخرفة بتيجان مسيحية ويمسك بها أشخاص ثم نقل صورهم من الموروث القوطى المدجن فى هذا المقام ، ومن إحدى العلامات البارزة فى هذا الجزء المتعلق بالشعارات نجد الأرضية المسماة بأرضية لاباندا – حيث تتكرر بشكل فيه تنوّع كبير [٢٩٨] (شكل ١٥٩) .

ويؤكد جارثيا جومث أن لسان الدين بن الخطيب كان على علم بشأن هذا التبادل الثقافى ؛ ذلك أنه كان مستشار الملك السيد بدرو فى كتابة الرسائل ، كما ورد اسمه فى " تاريخ السيد بدرو " على النحو التالى Benhatin (ابن حاتم) [٢٩٩] ، وإذا ما كان ابن زمرك ، شاعر الحمراء على عهد محمد الخامس، قد صمت عن ذكر هذه الأحداث فإنه عاش مستغرقًا فيها ؛ فهو مؤلف القصيدة المكتوبة على حوض نافورة بهو السباع، والتى ربما نرى فيها لأول مرة الشعار الناصرى ؛ إلا أن ابن خلدون - ذلك المؤرخ العظيم ، الذى كان يعيش فى الحمراء فى ضيافة محمد الخامس هو الذى يطلعنا على جوّ الصداقة التى تحدثنا عنها وكشفنا أبعادها عن طريق الفن . زار ابن خلدون السيد بدرو فى إشبيلية عام ١٣٦٣م [٣٠٠] ، وكان عام ١٣٧٤م شاهداً على آخر مرة زار فيها غرناطة ، ولقد وردت عبارة فى مقدمته الشهيرة يشير فيها إلى ما نتحدث عنه مؤكداً أن الأندلسيين يقلدون المسيحيين ، ويرتدون ملابس تشبه ملابسهم ، ويستخدمون شعاراتهم، ويسيرون على الكثير من تقاليدهم ، وهذا ما يظهر على حوائط مبانيهم وحجراتهم من خلال الصور المرسومة [٣٠١].

ويوضح لنا ترس (شعار) محمد الخامس مغزى الأشخاص المسلمين العشرة المرسومين فى القبة المركزية بصالة العدل ، وهى شخصيات رأى كل من لالنج وأورتادو مندوثا أنها لملوك غرناطيين . وفيما يتعلق بالاعتقاد القائل بأن التروس المسيحية فى هذه القبة كانت ناصرية منذ زمن محمد الخامس يمكن التفكير بأن هذه الصور هى لملوك غرناطيين وهم : محمد الأول ، ومحمد الثانى ، ومحمد الثالث ، ونرش، ومحمد الرابع ، وإسماعيل الأول ، ويوسف الأول ، ومحمد الخامس ، ويوسف الثانى ، ومحمد السابع ، ولقد استثنت القائمة كلا من إسماعيل الثانى ومحمد

السادس – إذ اغتصبا العرش من محمد الخامس ، وإذا ما رُفضت القائمة وظللنا نعتقد أن هذه الصور هى لملوك ، فإننا بذلك نتخذ موقفا لا أساس له ، وفى ظل هذا الافتراض نجد أن القائمة تنتهى عند محمد الخامس ؛ ذلك أن الصور تم إعدادها فى حياة السيد بدرو ، وهنا نجد أسماء الملوك هى على النحو التالى : محمد الأول ، ومحمد الثانى ، ومحمد الثالث ، ونرش ، ومحمد الرابع ، وإسماعيل الأول ، ويوسف الأول ، ومحمد الخامس ؛ أى أن العدد يتقلص إلى ثمانية – ذلك أنه من المستبعد إضافة من اغتصب العرش وهما : إسماعيل الثانى ، ومحمد السادس ، ولقد تم استبعاد اسميهما من القائمة الأولى لأسباب تتعلق بالمواءمة العددية ، وهذا ما يسمح بأن يمتد أمد التصوير الخامس بهذه الشخصيات إلى الأعوام الأخيرة للقرن الرابع عشر أو بداية الخامس عشر، كما أن حذف اسميهما من القائمة الثانية أمر معقول .

نعود مرة أخرى لذلك المستشرق العلامة جارثيا جومث الذى يتحدث عن تاريخ المملكة الناصرية مشيرا إلى وجود مدتين : إحداهما مسيحية والأخرى مشرقية وبينهما مرحلة انتقالية ـ حسب فهمي ـ أقرب للمدة الأولى منها للثانية ، والأكثر من هذا هو أن المدة التى يحكم فيها محمد الخامس هى تتويج المدة المسيحية .

ويحدثنا المؤرخون المسلمون الذين عاشوا فى تلك المدة إلى جوار الملك عن ملابس المورو فى إسبانيا خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، فابن الخطيب ـ على سبيل المثال ـ يتفق فى الرأى مع مؤرخين سابقين ويحدثنا عن استغرابه للعمامة فى شبه جزيرة أيبيريا ؛ إذ يضعها فقط جنود جيش بنى مرين الذين كانوا فى خدمة ملوك غرناطة ، ويفعل الشيء نفسه العلماء والمدرسون والفقهاء [٣٠٢] ، وعندما تدرس راشيل أرى Rachel Arie الملابس العربية أثناء تلك المدة فى شمال أفريقيا وشبه جزيرة أيبيريا تعبر عن استغرابها فى أن الأشخاص العشرة فى القبة المركزية يضعون العمائم وتخلص إلى القول بأنهم ليسوا ملوكًا [٣٠٣] .

وتساعدنا كافة الأدلة التى سقناها على القول بأن هذه الشخصيات هى إسلامية تنتسب إلى الأرستقراطية الغرناطية، أو أنها من وحى الخيال (لابد أنهم محاربون حيث يحملون سيوفهم) وتم تصويرها فى مناسبة عظيمة هم مسلمون ناصريون

ارتدوا ملابسهم على غرار لاباندا فى عهد السيد بدرو . واستناداً إلى تاريخ تلك السنوات نتساءل عن أن ذلك يمكن أن يكون الثمن الذى دفعه السيد بدرو مقابل الخدمات التى أسداها إليه محمد الخامس فى ميدان المعركة ؛ حيث كان تاجه القشتالى عرضة للضياع منه؛ " فهؤلاء الذين تلقوه من يد ملِكهم لهم وحدهم الحق فى استخدام شعار لاباندا " .

وفيما يتعلق بالقبتين الأخريين ؛ حيث يتسابق المسلمون والمسيحيون فى ميدان القنص ، وتحرير السيدات المسيحيات من يد المتوحشين أو الأسود، فإن هذه المناظر الشيقة تخدم سياق الفروسية الذى تتسم به القبة المركزية ؛ فالمسلمون والمسيحيون يقضون أوقاتهم فى ممارسة ألعاب ومغامرات (وهى مشاهد غير ملائمة) تتسق مع المفاهيم المثالية السائدة آنذاك بشأن الفروسية . لم تعرف كل من قشتالة وغرناطة حدودا لهذا الأمر فى تلك المدة ، وهنا نتساءل: ألا يوجد مغزى لرسم التروس القائمة على أبواب الحصن المرسوم على القبة الجانبية اليسرى بدون رءوس الأسود التى توجد فى الشعارات المسيحية الكائنة فى القبة المركزية؟

يقوم الفنان الذى يتولى عملية الرسم بتنفيذ ما أُمِرَ به فى ظل ظروف استثنائية : هناك عملية جمع بين المسيحيين والمسلمين فى مكان واحد دون تفوّق أحد على الآخر ، والمحصلة هى رسالة فنية تاريخية ذات دلالة ؛ وهنا أجرؤ على القول بأن هذا جزء مصور صغير من " تاريخ السيد بدرو " للمحاكم أيالا ؛ أى أن ما كان غامضاً فى هذه الرواية المكتوبة توضحه الرواية المصوّرة .

هناك آراء كثيرة بشأن الخط الفنى الذى يتحرك فيه الفنان [٣٠٤] ؛ فهناك من يتحدث عن التكوين الإيطالى الفنى لهذا الفنان ، وهناك من يربطه بالمدرسة القوطية الفرنسية . ويرتبط هذا المنظور الأخير بالاعتقاد فى أن القباب قد زُينت أثناء حكم محمد السابع ، لكن لم يفكر أحد أبداً فى نسبتها إلى فنانين مدجنين ؛ ذلك أننا قمنا باستبعاد هذا الخط، ونَسَبْنا الأمر للفن المسيحى الذى كان يتغذى عليه المدجن بشكل كبير ؛ لكن الفن المدجن ليس شيئاً دخيلاً على ثقافتنا ، بل هو - على العكس - جزء أصيل من الحياة الإسبانية خلال العصور الوسطى ، ومن خلاله تتجدد فينا ملامح

حرب الاسترداد . وابتداء من طليطلة وحتى جبل طارق فإن العصور الوسطى هى التنصير التدريجى لما هو إسلامى ، وبداية هذا الخط تم التعبير عنها بشكل فنى رائع داخل أسوار طليطلة (٣٠٥) ؛ فلقد بلغ الفن الطليطلى خلال القرن الرابع عشر أعلى درجاته أثناء حكم السيد بدرو ونتساءل: أليس بهو السباع (عندما نتمعن فى مغزاه العميق) تعبيراً عبقرياً عن الفن المدجن ؟

لقد درس كل من جومث مورينو وجمال محرز الرسم العربى الموجود فى برج البرطل (٣٠٦) ، ونسباه إلى فنانين غرناطيين شربوا من معين المدرسة السلجوقية (لوحة ٢٠١) وقد اعتمدا فى ذلك على التوريقات والأشكال الهندسية التى استخدمت فى زخرفة المشاهد العربية ، وهى عبارة عن مبانى سابقة نشاهدها على أسوار الحمراء ، كما أن المشاهد الموجودة فى صالة العدل تتضمن مخدات وسيوفًا وسروجًا ... إلخ عليها زخارف نباتية هندسية طليطلية ، درسناها ، وتعود للقرن الرابع عشر . وهنا نذكر من جديد الأفريز الجصى الذى يوجد تحت القبة المركزية فى الصالة ؛ فزخرفته " الطبيعية " وكذا التقنية ترجع إلى تلك المستخدمة فى معبد الترانزيتو وقصر سويرو تيّث وقصر السيد بدرو فى إشبيلية .

(د) قصر كوريل دى لوس آخوس : لم يتبق من هذا القصر إلا بعض العروق الخشبية (المسند) Pares التى تحمل بعض الأشكال (لوحة ٢٠٢) وأغلب الوحدات الزخرفية النباتية إسلامية ، كما تُرى أوراق الكرم التى شهدناها فى الزخرفة الجصية لقصور السيد / بدرو وورق نبات الكردو Cardo (الشوك) المستخدم فى الزخرفة القوطية ، والذى حل محل الوحدات الإسلامية فى قصور الملوك الكاثوليك .

وتقصّ علينا المشاهد الموجودة على الأخشاب موضوعات مختلفة من العصور الوسطى مثل : مشاهد الحب ، والقنص ، والمتوحش الذى يصارع الحيوانات الخرافية ، والفارس الذى يصطاد خنزيراً بريًا ، وحيوانات خرافية متقابلة تقوم بالتهام النباتات ، أو اثنين من الحيوانات الخرافية برأس واحدة وهما يقدمان زهرة إلى عاشق ، وضيمة وتابعين . غير أن هذه المناظر جميعها تعتبر قديمة زمنيا على العهد الذى رسمت فيه (القرن الخامس عشر) ، وهذا ما سنراه أيضًا فى

ميدان الزخارف الجصية فى القصر ؛ إذ نجد حيوانين خرافيين وقد التفت أعناقهما (شكل ١٦٠) وهو النمط الفنى نفسه الذى نجده على ألواح برشلونة.

كما نجد المناظر القائمة نفسها على قباب الحمراء ، لكنها هنا أقل دقة كما تفتقر إلى مضمون تاريخي، ويمكن العثور على آخر آثار هذا الفن الخاص برجال البلاط فى سقف مثمن فى كنيسة سان خوستو ؛ حيث نرى فرسانًا وهم يشاركون فى مبارزة ، وكذلك فى دير سان خوان دى لا بنتنثيا حيث نرى شخص يمسك بسيف فى يده.

(هـ) التأثيرات المدجنة على الخزف الناصرى خلال القرن الرابع عشر : أثرت " الطبيعية " الطليطلية أيضا على السيراميك المنتج خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر على عهد محمد الخامس.

وتعتبر الجرّة الشهيرة المعروفة باسم جرّة الغزلان أفضل نموذج للخزف الغرناطى السابق على عهد ذلك الملك ؛ وهذه الجرّة علامة حقيقية على هذه الصناعة التى ضربت بجذورها العميقة فى غرناطة ومالقة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر(٣٠٧) ومن الملامح المميّزة لهذا الخزف نجد الحمام المزجج اللبّنى اللون Lecho-so والأشكال ذات الألوان الكوبالتية والبريق الذهبى . وبالنسبة للكتابة الرقيقة التى تخرج من بين يدى صانعى الفخّار الناصريين نجد أنها قد أحدثت تغييراً على الوحدات الزخرافية النباتية الموحديه بحيث جعلتها أكثر مرونة وبهاءً، ومن هنا ترتبط الغزالتان اللتان على الجرةّ بهذا الفن الجديد ، وهذا النوع من الحيوانات يتكرر كثيرا على أوانٍ غرناطية (ذات جودة أقل) ظهرت فى الحمراء وفى سبتة (شكل ١٦١) .

وقد رُسمت حيوانات أخرى ـ بدون هذا الخط الرقيق ـ على السيراميك فى ذلك الزمان – حيث يمكن التكهن بأصولها الشرقية .(شكل ١٦١)

ظلت الأشكال الحيوانية الإسلامية الموروثة عن القرن الحادى عشر تظهر فى الحمراء ، وهذا لأسباب تقنية . أضف إلى ذلك أن هذه الأشكال ذات الأصول المشرقية أقل طواعية للتطوّر بالمقارنة بالزخرفة النباتية، وإذا ما كانت الأخشاب المدجنة المشغولة تفسّر لنا النجاح الذى حازته التكوينات النباتية القديمة (التى ترجع

إلى القرن الحادى عشر) فى الزخرفة الجصية الطليطلية خلال القرن الرابع عشر ، فإن تقنية الإستمبا ، أو الفواصل الجافة المستخدمتين ، بلا انقطاع ، على الجرار وبعض الأوانى الأخرى منذ زمن مدينة الزهراء ، تفسر لنا سرّ الأشكال الحيوانية القديمة فى قصر الحمراء خلال القرن الرابع عشر (انظر إستمبات الطواويس والحيوانات الأخرى التى تعرضنا لها بالبحث) .

وبالتوافق مع التجديدات " الطبيعية " فى بهو السباع نجد التوريقات والأشكال الحيوانية ذات الطابع المسيحى تدخل ميدان الخزف الغرناطى ؛ وعند حدوث التغيير ثم احترام تقنية التزجيج ببريقه الذهبى ولمسات الأزرق الكوبالتى ، ولحقت بها ألوان أخرى مثل : البنى والأخضر والبنفسجي ودرجات الأزرق ؛ ويظهر الأسلوب الجديد على الزليجّ المربع (لوحة ٢٠٣ وشكل ١٦٢) وقد زُخْرفت هذه القطع بالبجع بالحفر الغائر داخل لفائف كبيرة تخرج منها أوراق مدببة [٣٠٨] ، كما نجد فى نقطة التَفَرُّع أبزيمات طليطلية . والكتابة التى رأيناها سابقًا مرتبطة بالفن الغرناطى تترك مكانها لتحل محله ، على هذا الزليج ، زخارف نباتية موزعة بطريقة متوازية .

ولقد تم نقل مجموعة أخرى أكبر حجمًا من الزليج (مقاس ٢٥ سم لكل ضلع) إلى متحف الآثار بالحمراء ، ومصدرها قصر آل أليساريس Alixares [٣٠٩] وبينادور باخو؛ حيث أمكن إنقاذ زخارفه بفضل بعض المناظر التى رسمها السيد إيسيد وور مارتين (شكل ١٦٥) وبجمع هذه القطع نجد لدينا أشكالاً ثمانية ذات جوانب مقعرة تشبه التكوينات الموجودة على الجص فى صالة بركه ، والرسم الذى على وزرات صحن الحريم (شكل ١٦٦) وقد رسمت بين الميداليات أوراق ذات خمس بتلات فى إطار مستدير، وهى بذلك تقليد فيه حرّية لأوراق الكرم الموجودة على الإفريز الكائن فى صالة الملوك Sala de los Reyes .

وتحتوى الميداليات على إستامبات مسيحية مثل شباب من كلا الجنسين وهم يمسكون بالتروس الناصرية المتوجة بتيجان قشتالية ، وحيوانات خرافية (التنين) وهى تحمل التروس نفسها ، والماعز بالإضافة إلى رجال ونساء من المسيحيين ينتعلون

أحذية ذات مقدمة مدببة...إلخ. ولقد وجد من وضع هذه الإستمبات ضالته فى نماذج الشخصيات الكائنة فى المناظر الموجودة فى صالة العدل .

وأخذت الكتابة الناصرية (التى ظلت طوال سنوات عديدة فى خدمة الزخرفة الإسلامية المجردة) تكسر الطوق الخاص بالسلم القديم Pentagrama وتبدع قوالب أخرى ذات ملمح مسيحى ، وعن طريق هذا الفن المرح تم زخرفة الزليج الذى رسمه السيد أيسيدورو مارتين . فهناك فارس ذو سحنة رقيقة فيها شىء من البراءة ينحنى وهو على ظهر الجواد ليأخذ نباتا من على الأرض ، وقد ظهر الانحناء سواء على النبات أو الفارس .

هناك مجموعة أخرى من الزليج نُقلت من مصلى سان بارتولوميه إلى متحف الآثار بقرطبة ، وهو زليج غرناطى عليه إستمبات مسيحية (لوحة ٢٠٤ وشكل ١٦٧) وهناك زليج على الشاكلة نفسها(٤١ سم للضلع) تم نقله إلى متحف الحمراء [٣١٠] ، ولقد اعتمد تورّس بالباس فى نسبته هذا الزليج إلى غرناطة على الحمام المزجج واللون الكوبالتى وباقى الزخارف ، وتبرز من بين الزخارف النباتية زهور صغيرة ذات خمس بتلات بالإضافة إلى واحدة أكبر ، وقد درسنا ذلك فى الزخارف الجصية الطبيعية فى صالة بركه .

أما الشكل الهندسى فهو عبارة عن ميداليات مفصصة ترتبط بعضها بواسطة دوائر ؛ وهو نظام منبثق عن الأفاريز الطليطلية ، والتى وردت منها أيضا أغلب المناظر المسيحية التى فى الميداليات (شكل ١٦٨) فالفارس المسيحى الذى يصارع أحد الحيوانات الخرافية ، على الأفاريز ، نراه وقد تخفّى فى زى إسلامى على الزليج (شكل ١٦٩ لوحة ٢٠٣) وتذكرنا صورة شاب يحمل سيفًا وإناءً غريبًا بصورة مراهق يحمل الأدوات نفسها على الإفريز ، وتتكرر هذه الشخصية على طبق يرجع للعصر نفسه مصدره مدينة ألمريّة Almería [٣١١] ؛ فالأسد المتوثب ينتسب إلى أسرة الأسود التى على الشعارات القائمة على الزخارف الجصية المدجنة ، كما نراه أيضا على الوزرات المدهونة فى صحن الحريم ، وفى أطباق غرناطية ترجع العصر نفسه . وتتابع المشاهد على الزليج دون رابطة منطقية مثلما عليها الحال على الجصّ المدجن

ومشاهد صالة العدل: فهناك الطيور الخرافية arpía وهناك الكيميائيون جالسون أمام مائدة عليها أوانى زجاجية غريبة ، وهناك صعاليك (شطّار) مع ساداتهم وشباب يرقصون (٣١٢) وشاب ومعه أحد كلاب الحراسة من نوع Mastin وذئب وديك وحيوانات أخرى كثيرة .

وقد عولجت هذه العناصر كلها للغاية الزخرفية نفسها التى تمت بها الأعمال المدجنة التى درسناها؛ وهى تحدثنا - ولو كان ذلك دون نظام محدد - عن وسائل اللهو لدى المسيحيين البارزين خلال ذلك العصر، وتجعلنا نرى على الزليج ملابس غريبة يصعب تفسيرها ، والسبب هو أننا أمام فن يتسم بالعفوية الشديدة جاء على يد فنان مسلم تزداد قامته الفنية كلّما جاء لنا بالجديد من المشاهد التى لازالت حتى الآن بحاجة إلى بحث مناسب لها .

(و) **الخلاصة** : وبغض النظر عن المنمنمات المسيحية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر نجد أن الأشكال الكائنة فى قباب صالة العدل تثير فينا الدهشة بعزلتها ضمن إطار الرسم الإسبانى خلال العصور الوسطى دون أن نعثر حتى الآن على الخطوات السابقة له ، أو النتائج المباشرة المترتبة على ذلك .

إنها - الأشكال - تمثل فصلاً مهمًا ، ربما كان أهمها على الإطلاق ، فى باب النشاط الفنى الذى تطور طوال القرن الرابع عشر ، وعلى مدار النصف الأول من القرن التالى . ومن أبرز ملامحها ما يلى: تكرار الموضوعات المسيحية نفسها ، والموضوعات الزخرفية الإسلامية ، ووجود زخارف طبيعية مأخوذة عن الأشغال الجصية الطليطلية . وبالإضافة إلى كونها فى قصور مدجنة وإسلامية - حيث عمل بها فنانون مدجنون - فإن نسبتها إلى المدجنين تقوم فى الأساس على أنها مشاهد وشخصيات مكررة ، وعلى أساس استمرار التقنيات والموضات والموضوعات الرومانية والعربية والقوطية . ومن الصعب تفسير وجود هذه العناصر القديمة خلال السنوات الأخيرة للقرن الرابع عشر ، وبداية الخامس عشر إذا ما استبعدنا الأيدى المدجنة . وكما جرت العادة فى السيراميك المُنتج شرق شبه الجزيرة فإن الكثير من التكوينات الموجودة تتسم بأنه تم تفسيرها تفسيراً خاطئًا ؛ ويرجع ذلك لقلة المعرفة الدقيقة ، وليس للقيمة الدلالية للعناصر الرمزية والمجازية التى قد تكون متوفرة لدى الفنانين المدجنين .(٣١٣). ونرى حالة مماثلة لذلك فى المشاهد الخاصة بسقف ترويل .Teruel

لقد كانت مهنة "المعلمين" الطليطليين زخرفة المبانى المسيحية ، وفى هذا الإطار وجدنا كيف أنهم قد استهوتهم الموضوعات والجماليات الخاصة بالفن المسيحى ، وقد تم هذا ببطء وبشكل تدريجى ، ولابد لهذا النشاط أن يبلغ أوجه فى أعمال جليلة ذات مذاق مسيحى ، وهنا لايهم كثيراً فيما إذا كان الفنانون المسيحيون أو المدجنون قد أسهموا فيها ، بل الأهم هو أنهم ضالعون فى مراحل الاقتراب من الطبيعة انطلاقًا من مفاهيم إسلامية ؛ وهو مشوار بدأ وتطور على أيدى المدجنين الطليطليين .

ولقد عاش الفن المدجن فى أسر التجديدات الزخرفية الإسلامية ؛ وهذا بفضل السير على التقاليد وممارسة المهنة ؛ فالفن الإسلامى به حساسية تستبعدها الإيقاعات والخطوط المجردة ذات الأصول المشرقية ، وهذا ما يجعلها غير صالحة فى عيون المسيحيين .

وعندما نصل إلى القرن الرابع عشر نجد الفنان المدجن – ومن خلال الزخارف الجصية – ويقدم لنا الأدلة الكافية على قدرته على تغيير العناصر الفنية ، وهذا ما يقوم به اعتماداً على التقنيات والموضوعات المسيحية، وقد خرج من هذه المهمة على القامة ، ولقد كانت معايشته للمسيحيين طوال ثلاثة قرون كافية حتى تلك الحساسية شكلا جديدا فى أعمال بارزة مثل أفاريز منزل سويرو تيث ، والمشاهد التى على قباب الحمراء ، والمشاهد الموجودة فى كوريل دى لوس آخوس .

ونعتمد فى نسبة هذه الأعمال إلى المدجنين على نموذج الخزف الغرناطى الذى يرجع إلى مدة الحكم الثانية لمحمد الخامس ، فلقد استطاع الفنانون الغرناطيون فى غضون مدة لا تتجاوز ربع قرن رسم الأشخاص والحيوانات والنباتات الخاصة بالعناصر الزخرفية المسيحية ، وفعلوا ذلك بأمانة نحو النماذج التى أخذو منها، لا تصدق خاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار أنهم فنانون محكومون – وربما لديهم هَوس – بالتراث الإسلامى ؛ فالخبرة الطليطلية "الطبيعية" تفسّر لنا من خلال الخزف الغرناطى الكثير من العناصر الزخرفية النباتية الموجودة على الخزف الذى أنتج خلال القرن الخامس عشر شرق شبه الجزيرة الأيبيرية .



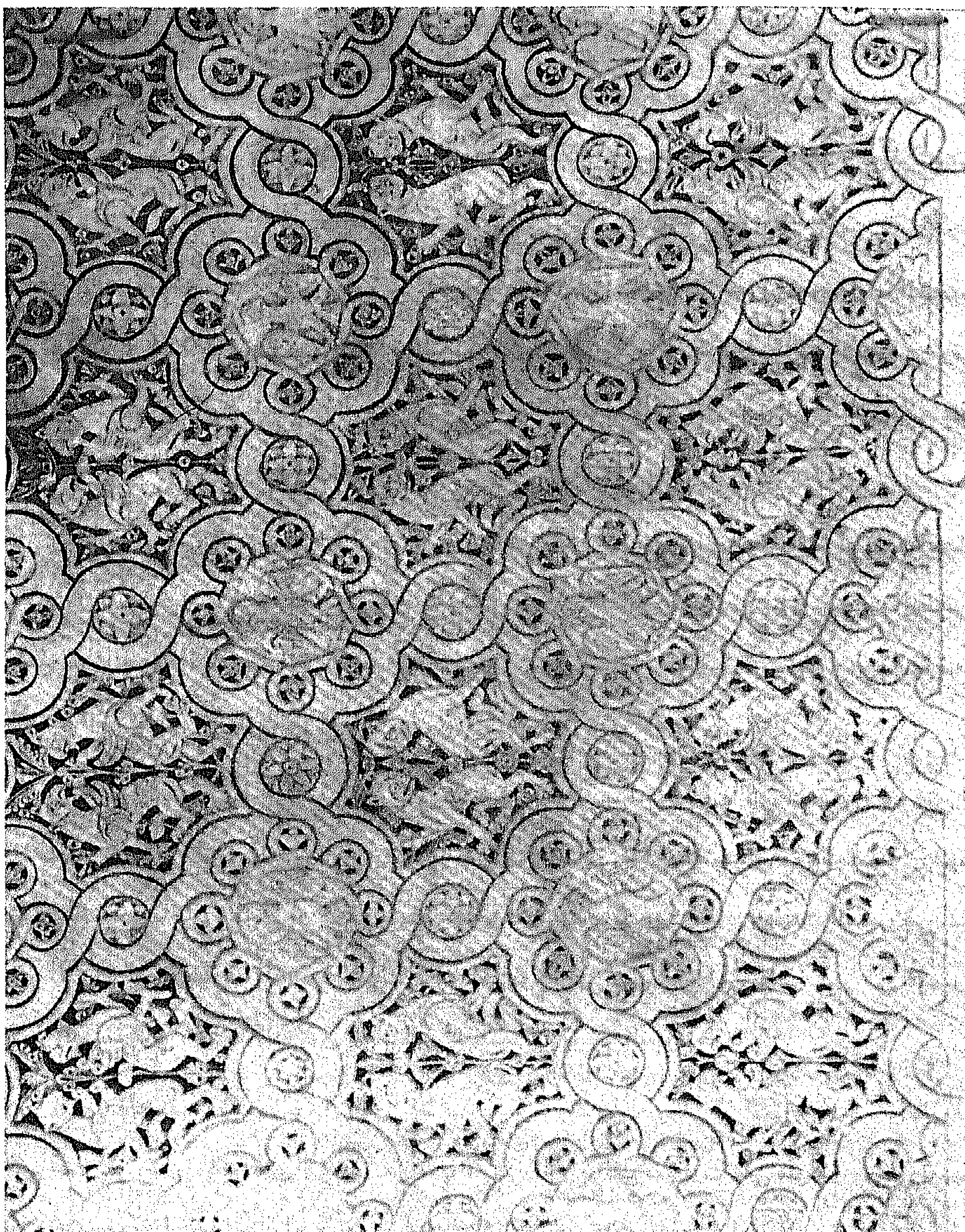
شكل ١٣٥

حيوان خرافى (arpia جسم طائر ورأس إنسان) يحمل نباتاً فى فمه فى الزخرفة الجصية
فى مقر الإقامة بدير سان فرناندو فى لاس أوليجاس ببرغش



شكل ١٣٦

طاووس على شكل أسطوانة في الزخارف الجصية فى سان فرناندو دى لاس أويلجاس (برغش)



اللوحة الثامنة عشر

زخرفة جصية من مقر الإقامة سان فرناندو – دير أويلجاس ببرغش

تعليق على اللوحة الثامنة عشر

تحمل بعض القطع الحجرية التى عثر عليها فى مدينة الزهراء ، وكذا الصناديق العاجية الأندلسية التى ترجع إلى القرن العاشر والحادى عشر ميداليات . مفصصة ترتبط ببعضها بواسطة دوائر ؛ وهى وحدات زخرفية بيزنطية الأصل، ثم انتشرت فى المشرق من خلال الفنين الأموى والعباسى .

وتزودنا القطع الحجرية الزخرفية فى القصور – الحصون الأموية فى سوريا ، وزخارف الجصية فى سامرا بأمثلة عديدة واضحة عن هذه الزخرفة التى كان لها نجاح كبير فى الفن الأندلسى ؛ وقد ظهر فى شبه جزيرة أيبيريا نموزج الجمع بين الميداليات المفصصة والأشكال الحيوانية بشكل ثنائى على شاكلة النموذج المشرقى نفسه ؛ أى فى وضع مواجهة فى هذا الجانب أو ذاك من الغصن .

والصورة التى بين أيدينا هى لزخرفة جصية فى لاس أوليجاس ، ويلاحظ أنها لم تفقد الصلة بالأصول المشرقية ، والتى سادت في قرطبة خلال القرنين العاشر الحادى عشر غير أنها متأثرة بشىء من الحرية التحليلية التى اتسم بها المدجنون ، ويرتبط هذا التكوين ارتباطا حميما بقطعة النسيج التى تغطى تابوت الأمير فرناندو دى الكائن فى دير لاس أوليجاس .

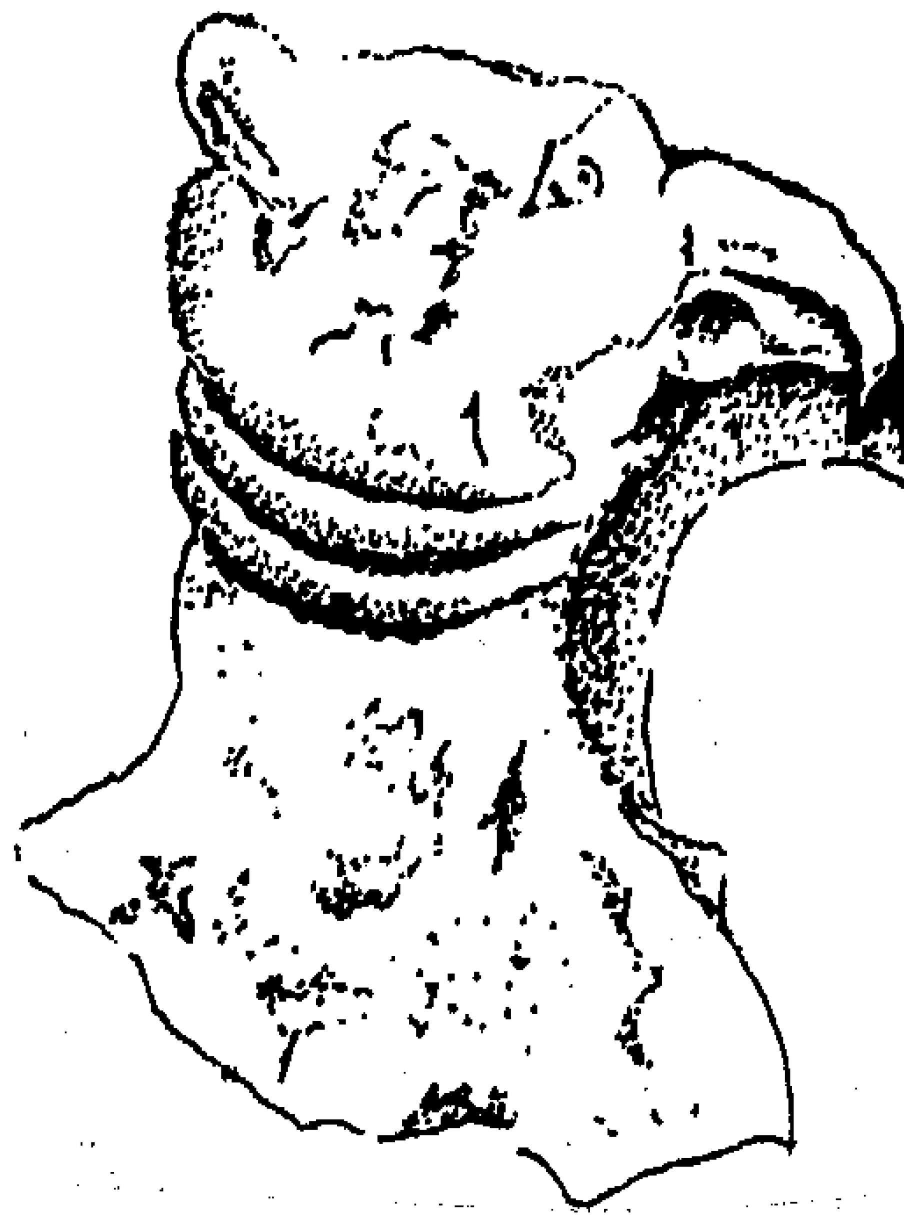
وإذا ما تم استثناء الجص الذى كان فى مستشفى سانتياجو (الذى اختفى) ببرغش – والمعاصر للزفاف الموجودة فى لاس أوليجاس ، فلا يوجد فى الجزء الشمالى من الهضبة – فهنا يشبه ذلك سواء كان سابقا أو لاحقا بشكل فورى للفن الذى نتحدث عنه . ويحدث العكس فى أمر آخر ألا وهو أن الزخارف الجصية المماثلة لتلك التى توجد فى لاس أوليجاس ظلت تظهر فى القصور ردور العبادة التى شيدها المدجنون الطليطليون مع حدوث بعض التطور عليها .

وبعد ذلك بقرن نشهد خلال القرن الثالث عشر مولد فن طليطلى ذا اتجاه جديد . والظروف التى أدت إلى نشوء ذلك الاتجاه بعيدا عن طليطلة هى الروح التى سيطرت على ملوكنا ، وعلى ثيههم وورعهم ودعمهم لبناء مؤسسات دينية تنتشر فى كافة أنحاء ملكهم ؛ حيث لعب المدجنون دور حاملى التقنيات والوحدات المعمارية والزخرفية الإسلامية السهلة التتطوع بالنسبة للعمارة المسيحية .



شكل ١٣٧

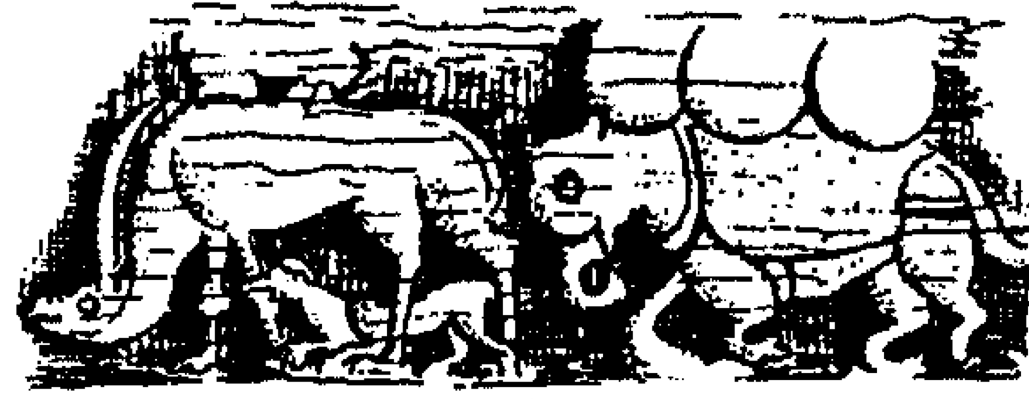
أشكال حيوانية فى زخرفة جصية بمقر الإقامة بسان فرناندو دير لاس أوليجاس – برغش



شكل ١٣٨

رأس حيوان خرافى (؟) زخرفية جصية قرطبية – متحف قرطبة

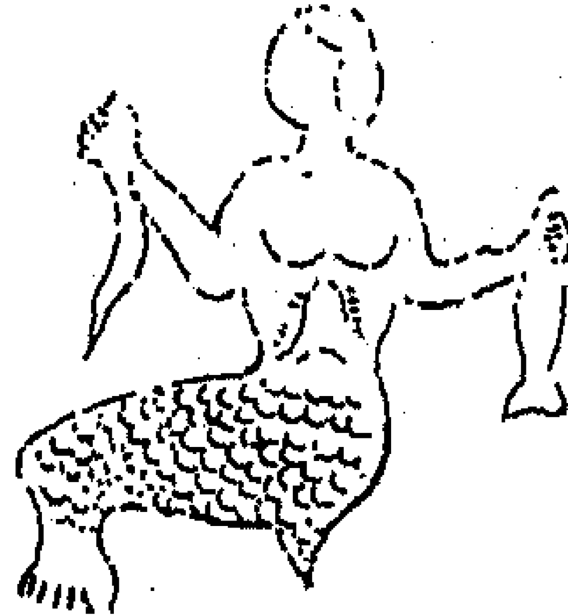


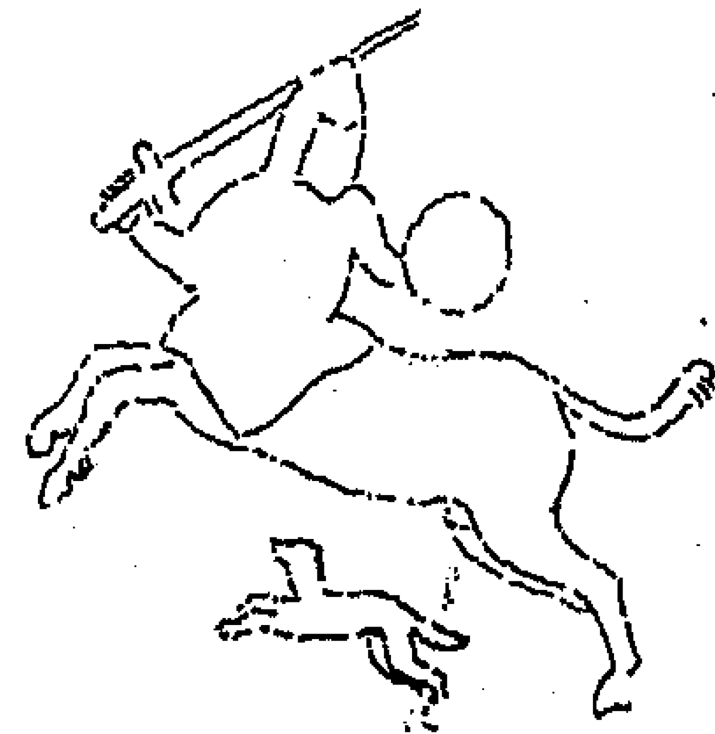


شكل ١٣٩

آفاريز خشب طليطلية عليها أشكال حيوانية - المتحف الوطنى للآثار

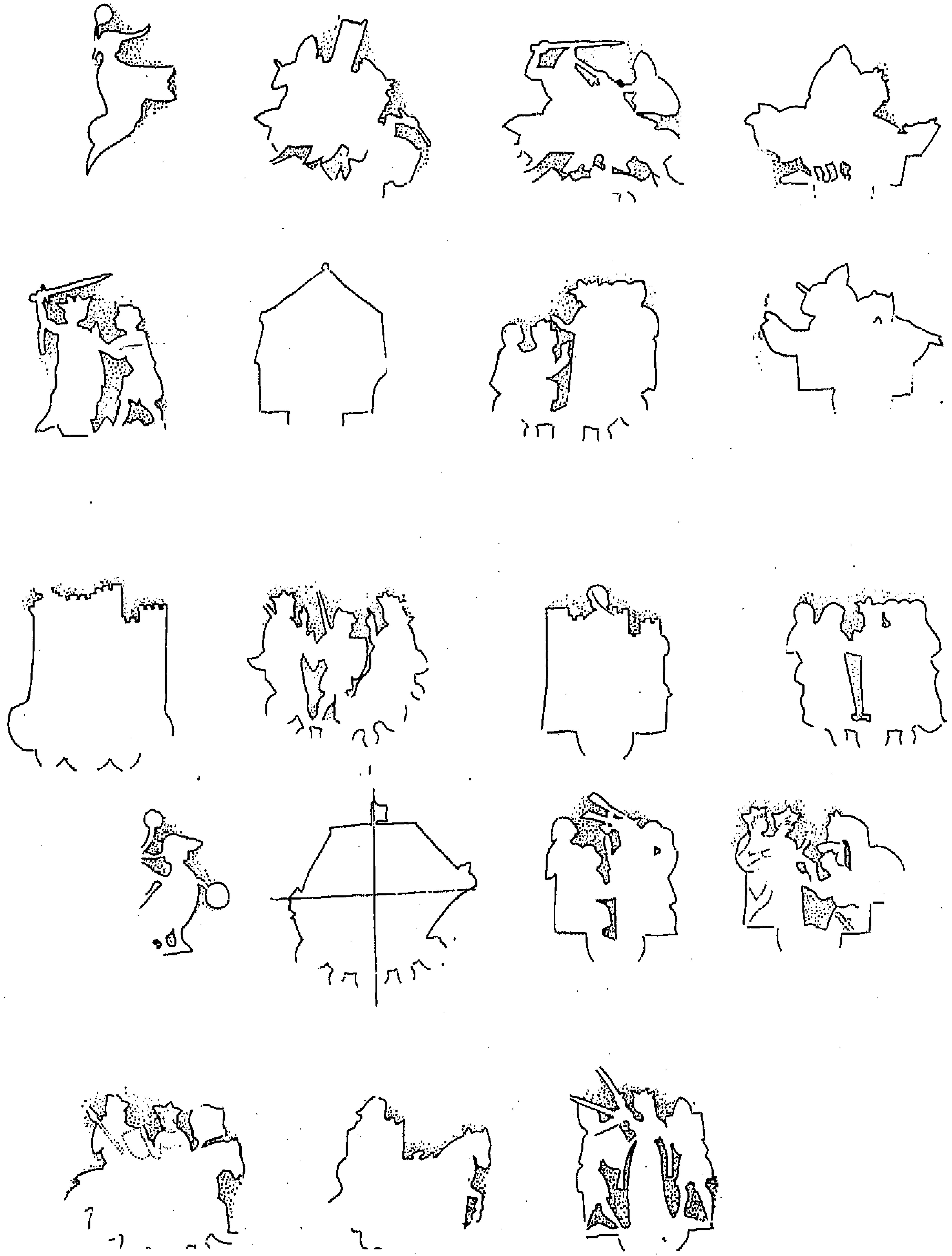






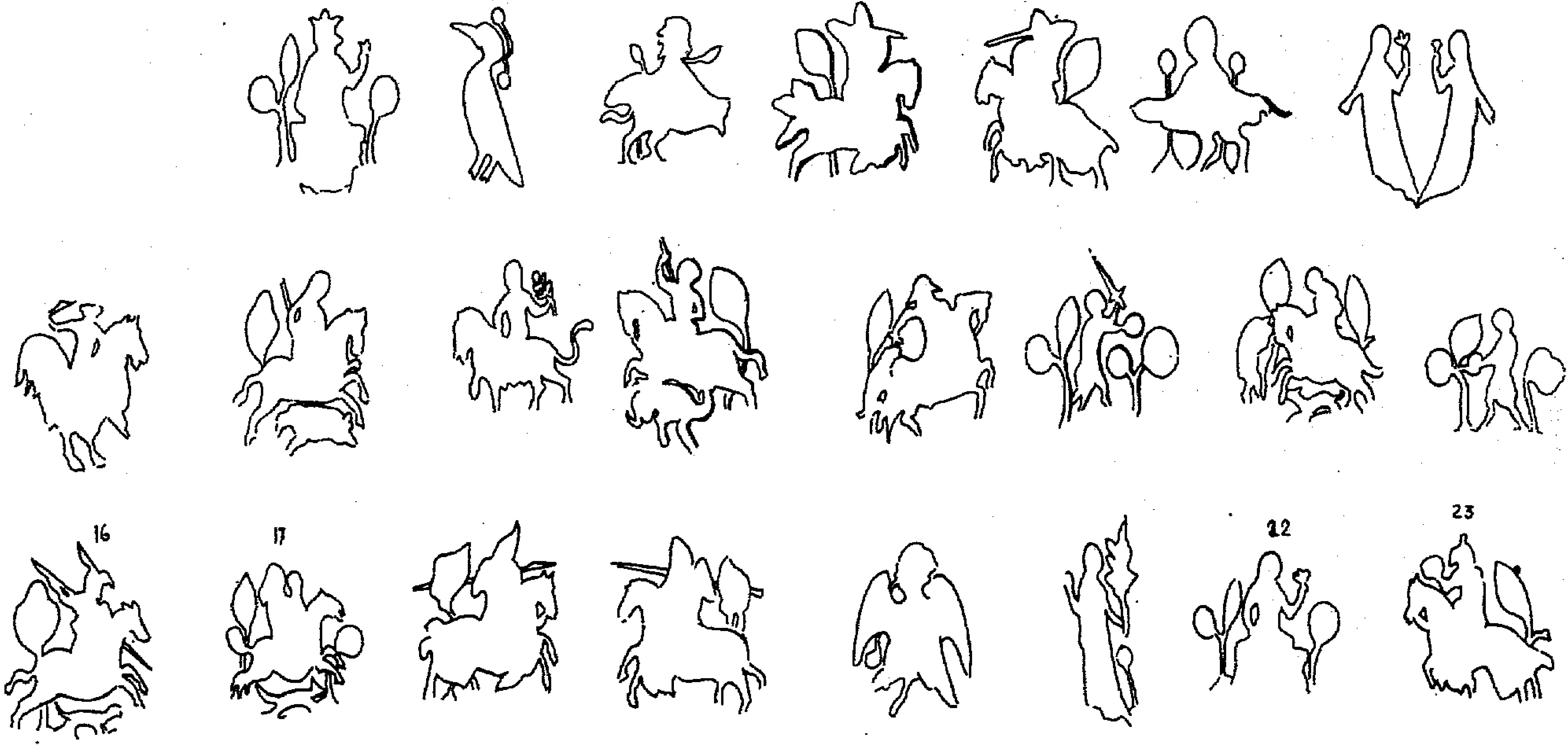
شكل ١٤٠

موضوعات مسيحية على الجص - دهليز فى قصر توردبسياس



شكل ١٤١

الخطوط العامة لبعض المناظر على الجص الطليطلى - بقصر السيد بدرو (قصر إشبيلية)



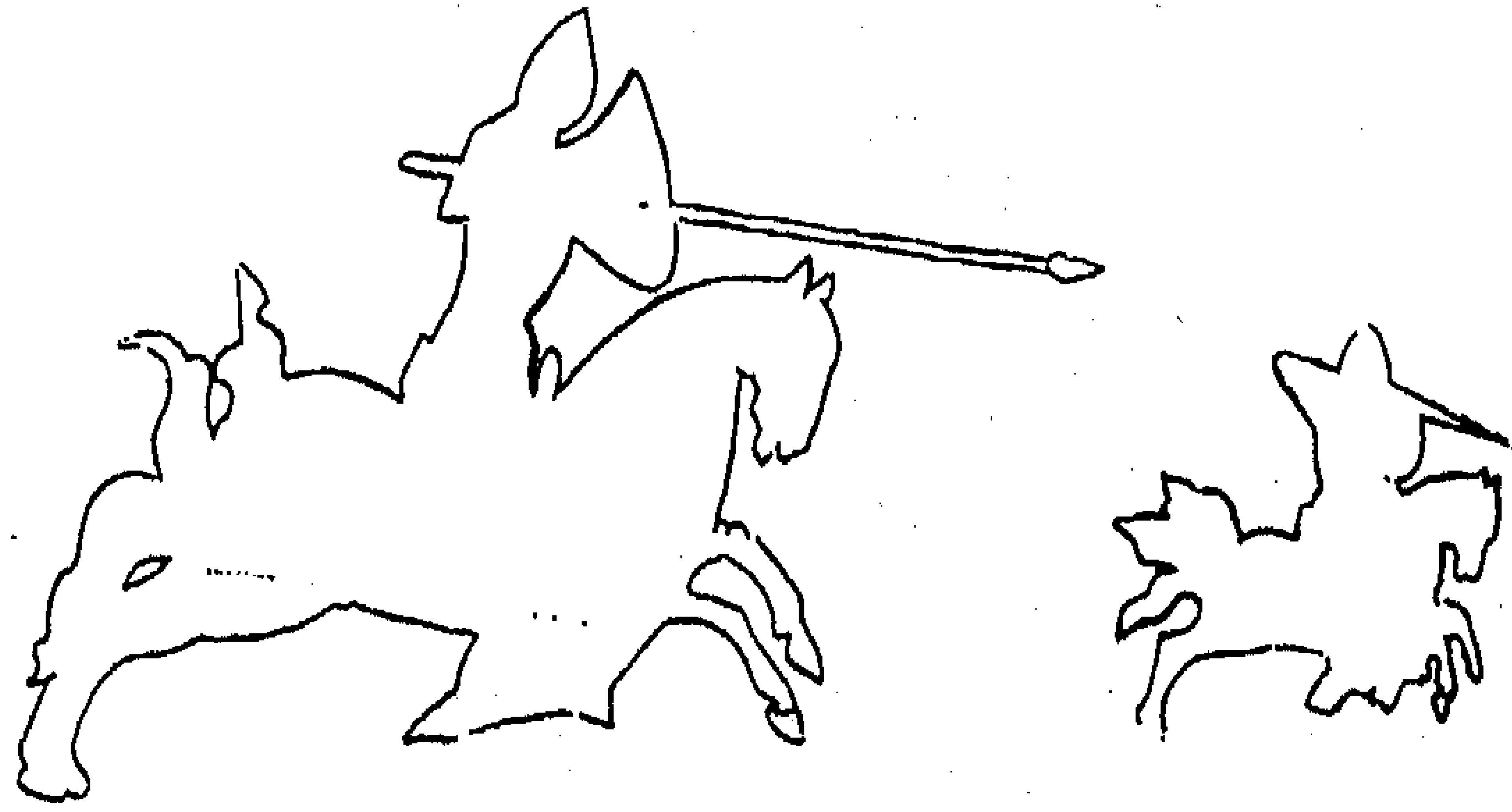
شكل ١٤٢

الخطوط العامة لبعض المناظر الإشبيلية فى قصر السيد بدرو (إشبيلية) المناظر أرقام ١٦، ١٧، ٢٢، ٢٣ تشير إلى موضوع المتوحش



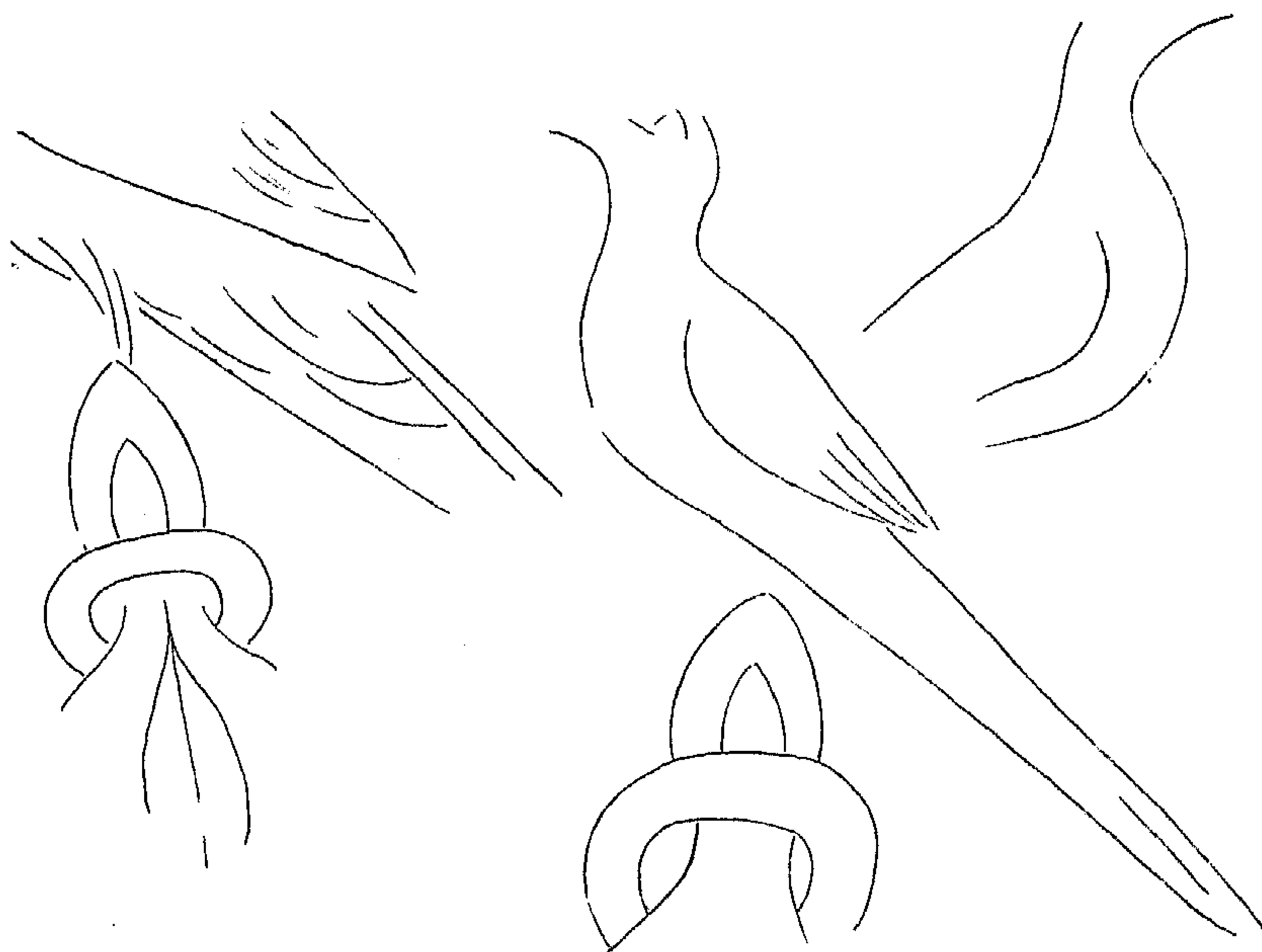
شكل ١٤٣

الخطوط العامة لبعض المناظر على الجص الطليطلى- بقصر السيد بدرو (قصر إشبيلية)



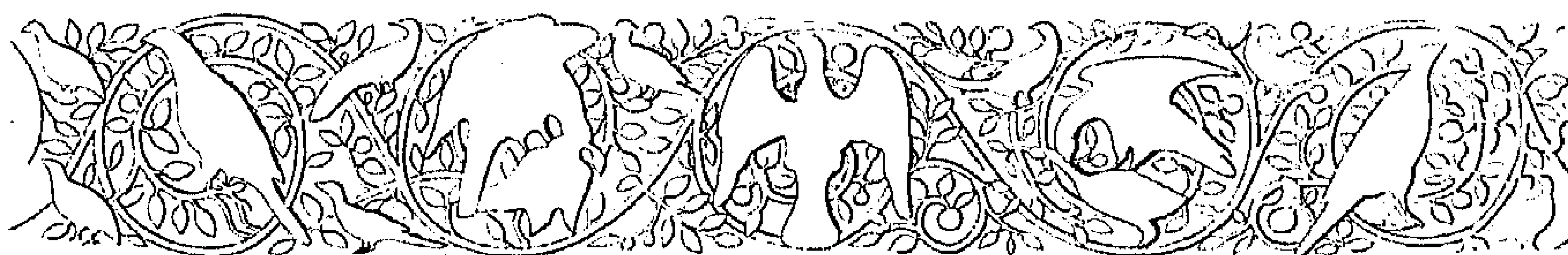
شكل ١٤٤

محاربان (القرن الرابع عشر) أ:الحوليات الطروادية ب: الخطوط العامة لزخرفة جصية إشبيلية بقصر السيد بدرو إشبيلية.



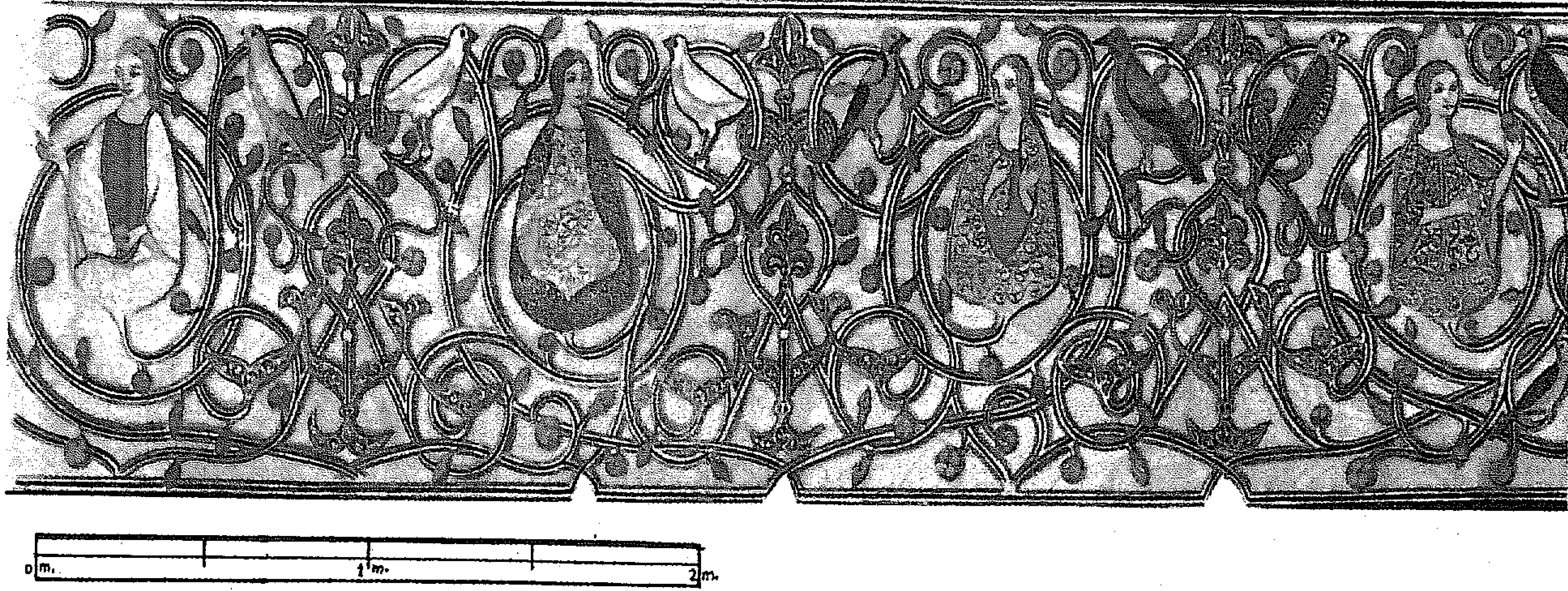
شكل ١٤٥

طيور مرسومة بخط أحمر فى حمام قصر torديسياس



شكل ١٤٦

إفريز من الجص الطليطلى بقصر السيد بدرو (قصر إشبيلية) .



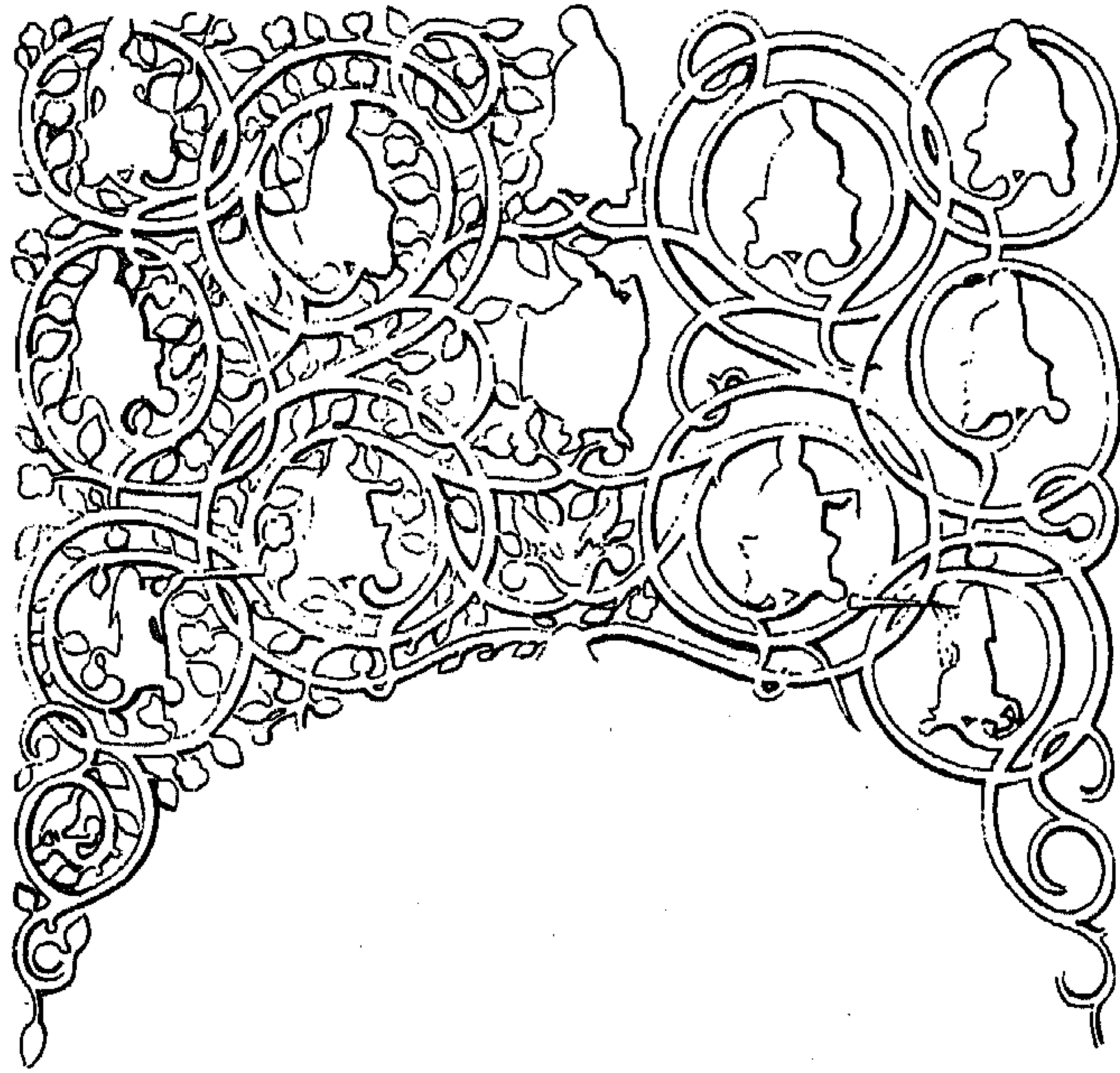
شكل ١٤٧

إفريز من الجص فى قصر سوير تيث – (طليطلة) عملية إحلال



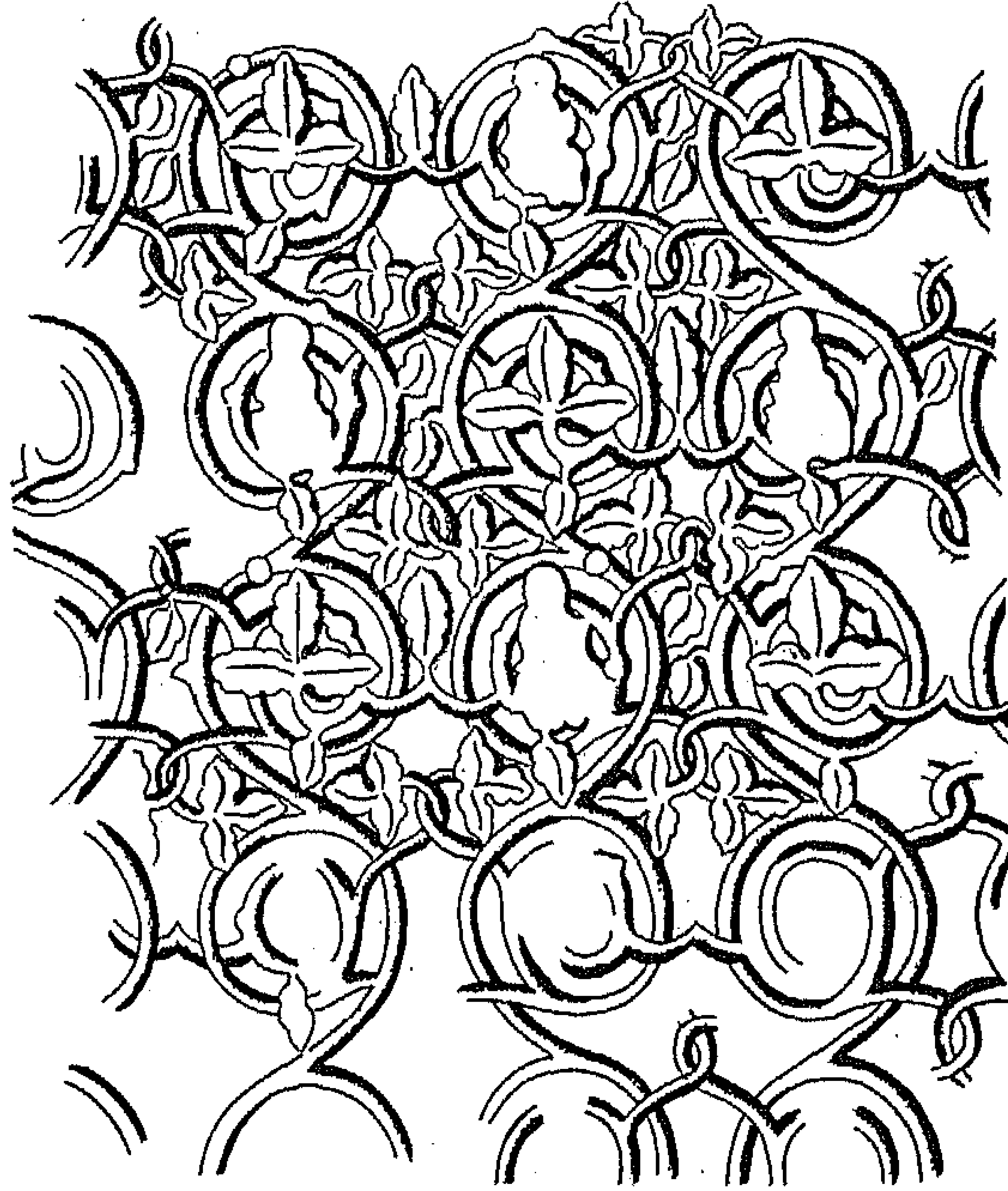
شكل ١٤٨

ملامح شخص مسلم . الزخرفة الجصية فى قصر سوير تيث (طليطلة)



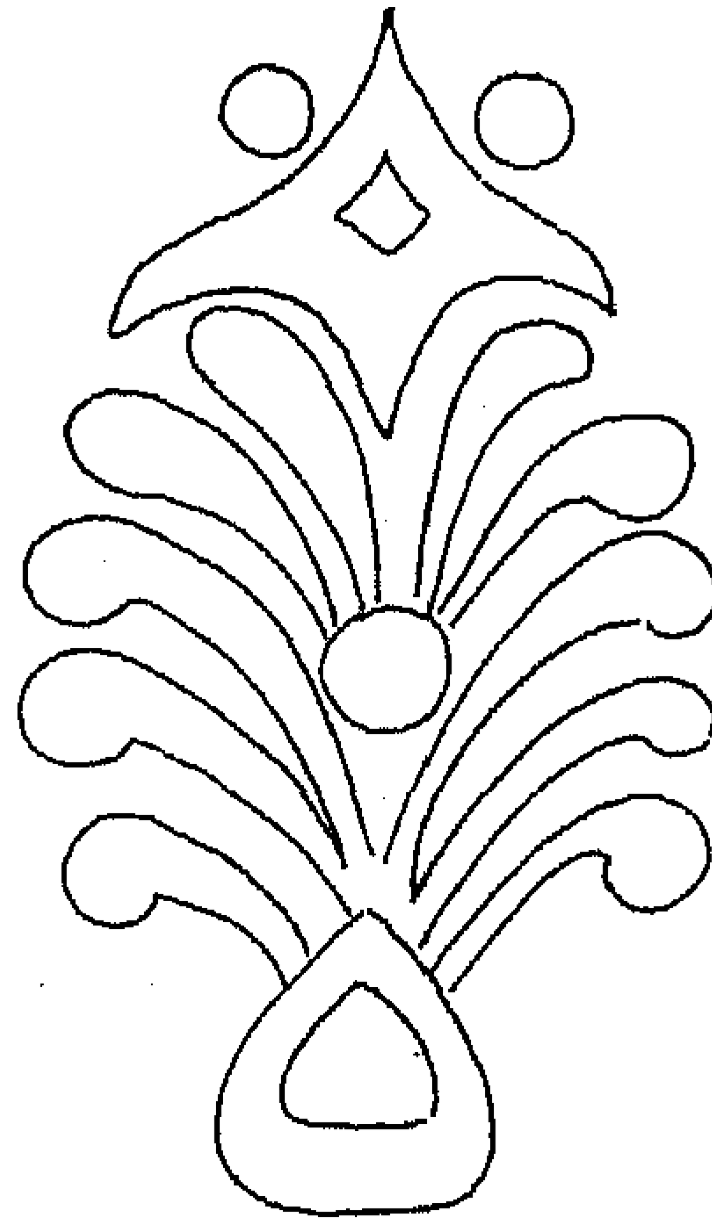
شكل١٤٩

الخطوط العامة في زخرفة جصية طليطلية . كاساد لا باخادا بسان خوستو – طليطلة



شكل١٥٠

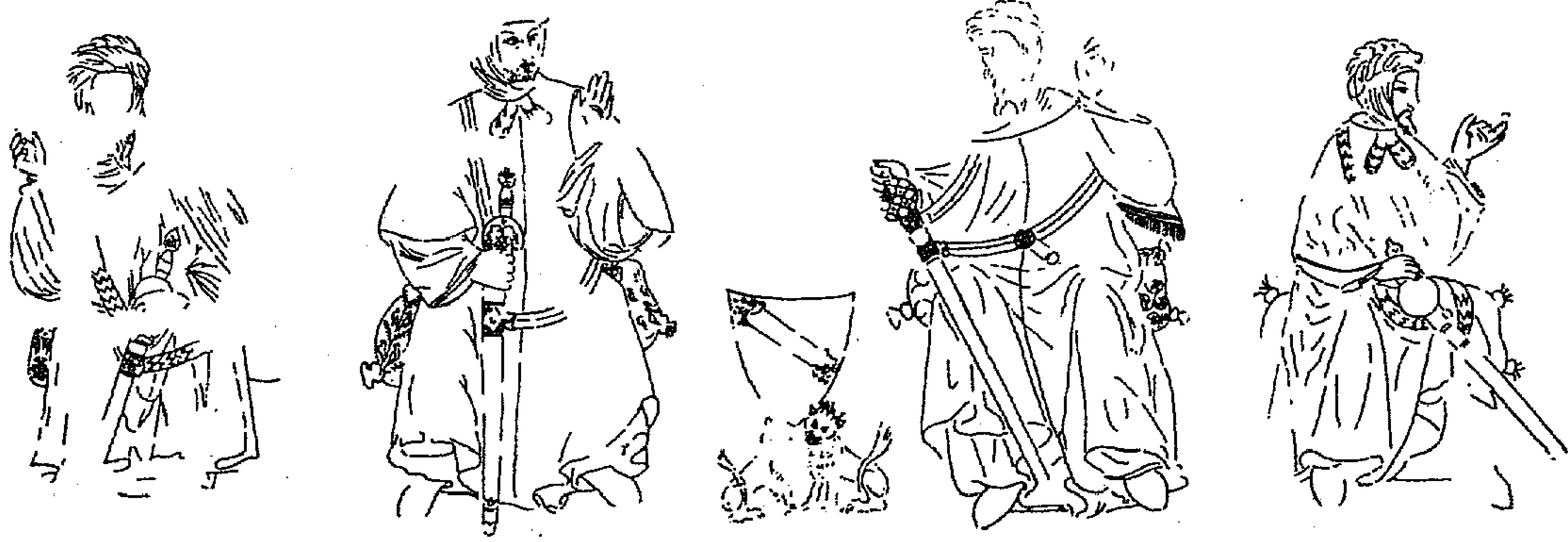
زخرفة جصية عليها شخصيات لقديسين : كنيسة سان أندرس – طليطلة



شكل١٥١

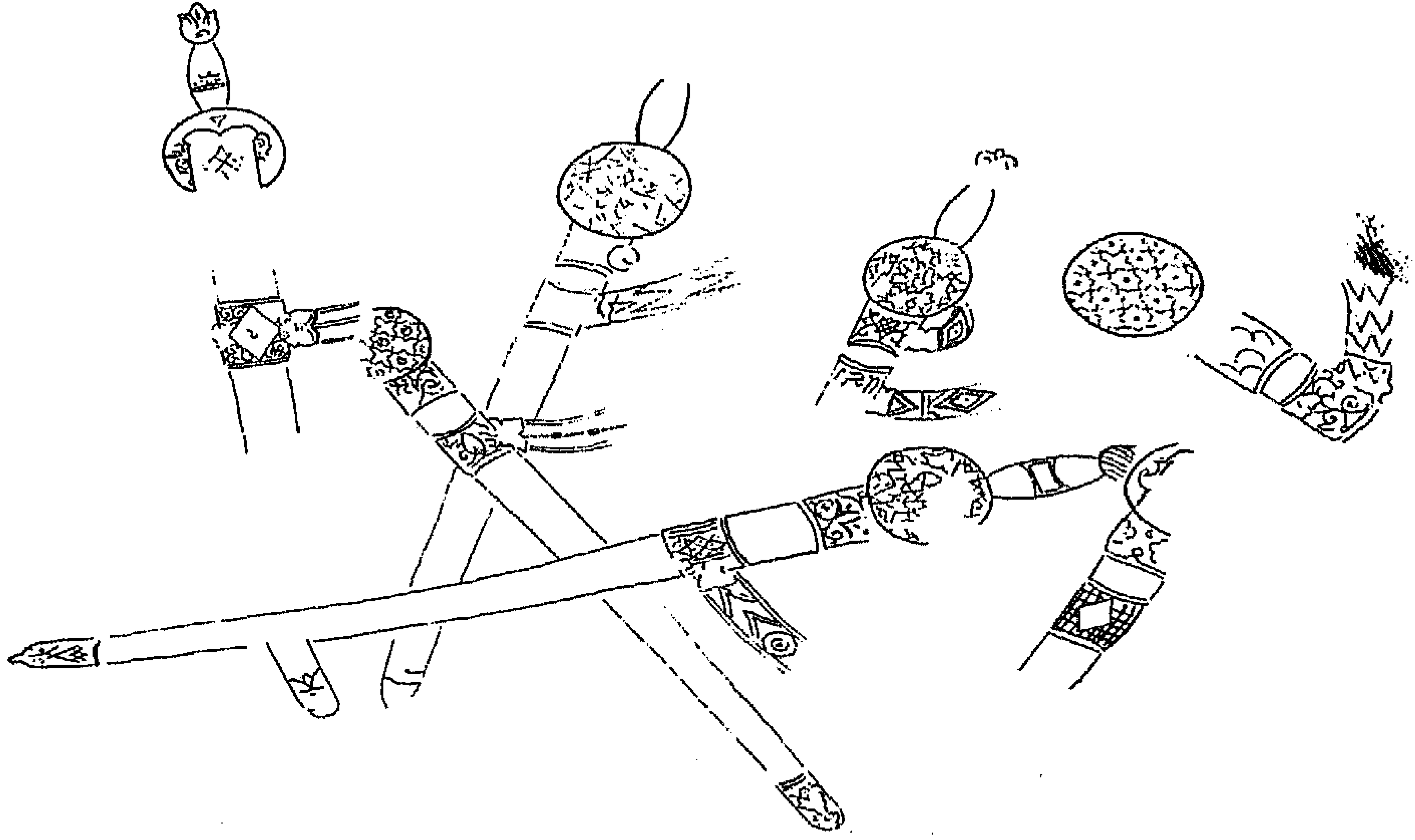
وحدة زخرفية نباتية مرسومة فى القبة المركزية – صالة العدل بالحمراء





شكل١٥٢

شخصيات مسلمة – القبة المركزية فى صالة العدل بالحمراء



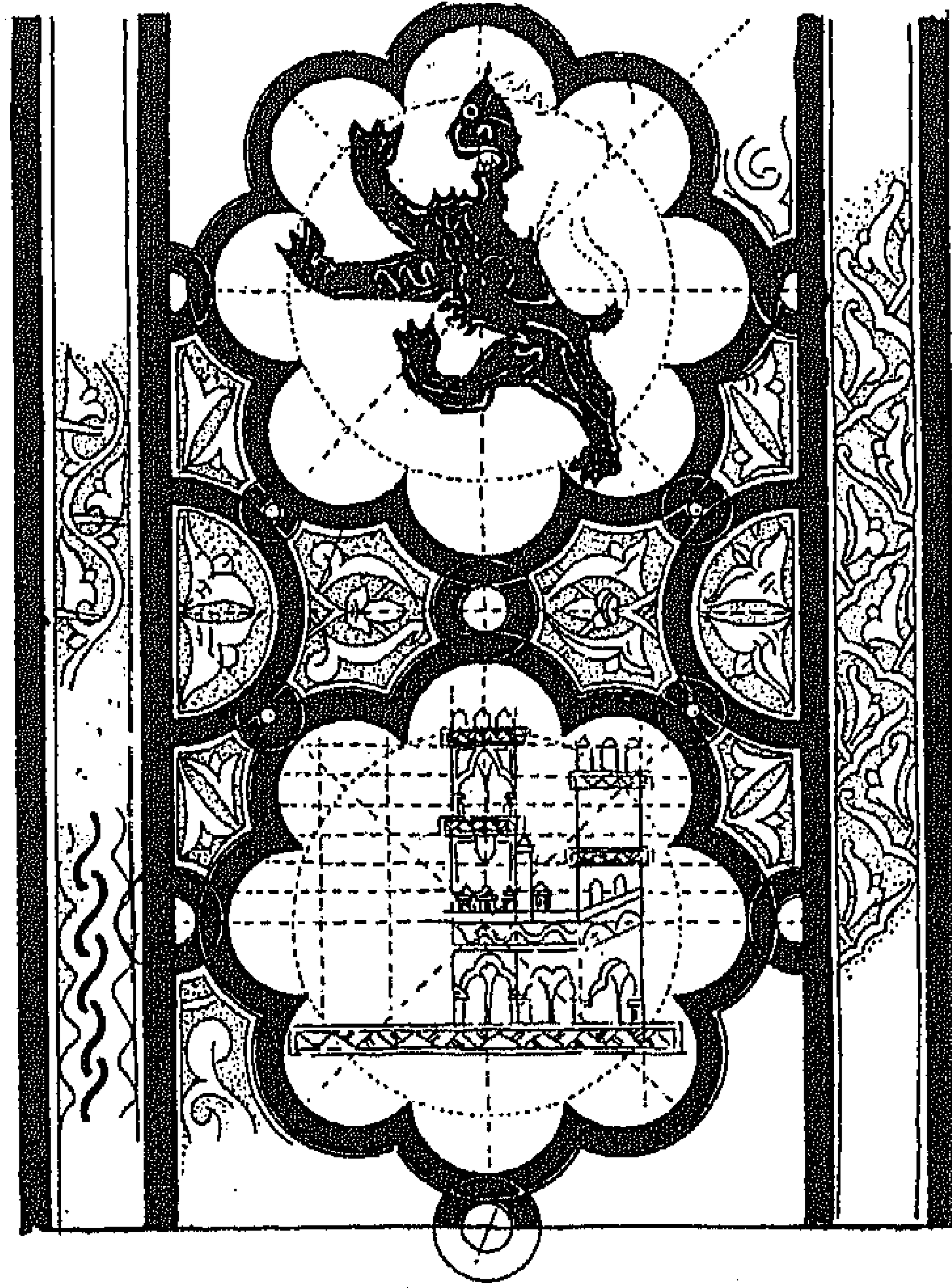
شكل ١٥٣

سيوف ناصرية مرسومة فى القبة المركزية بصالة العدل بالحمراء



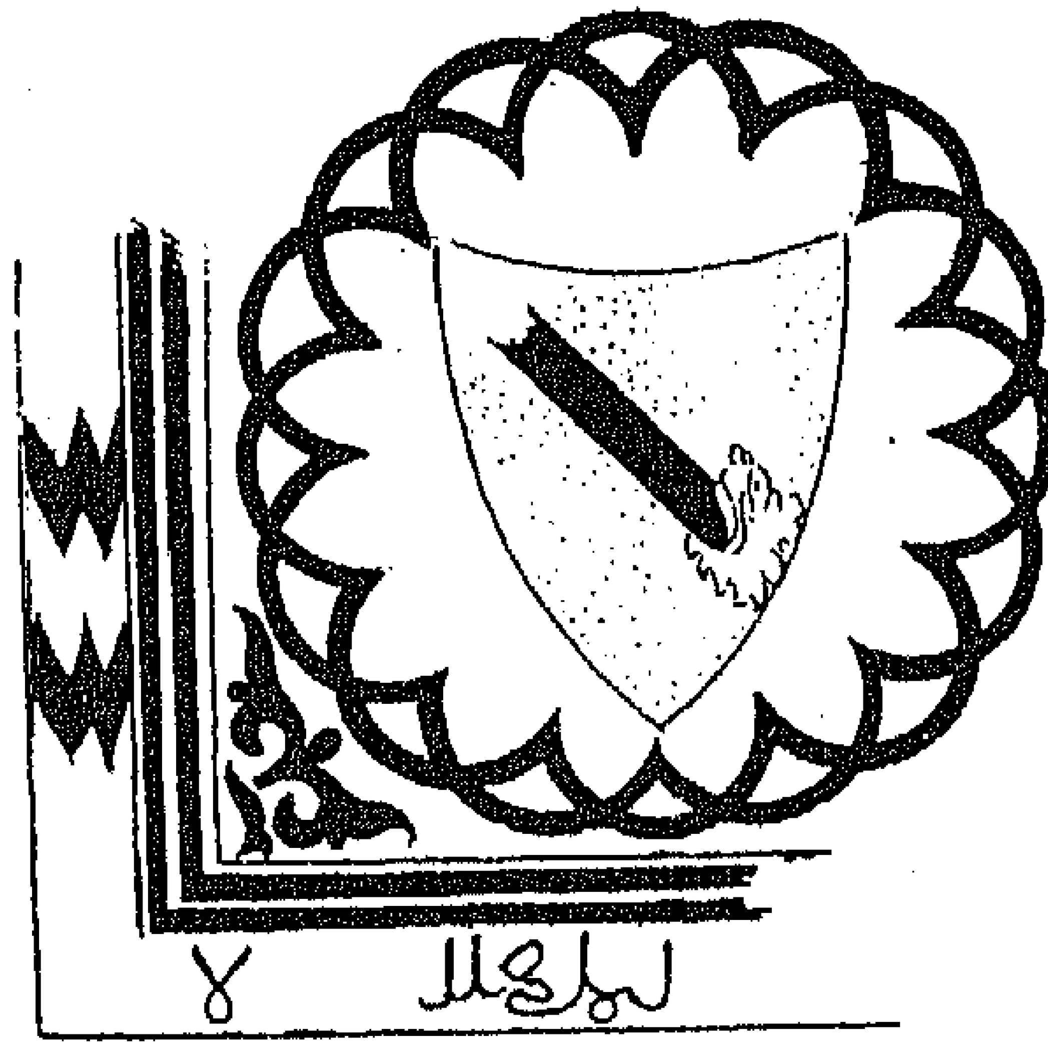
شكل ١٥٤

زخارف على المخدات . مرسومة فى القبة المركزية بصالة العدل بالحمراء



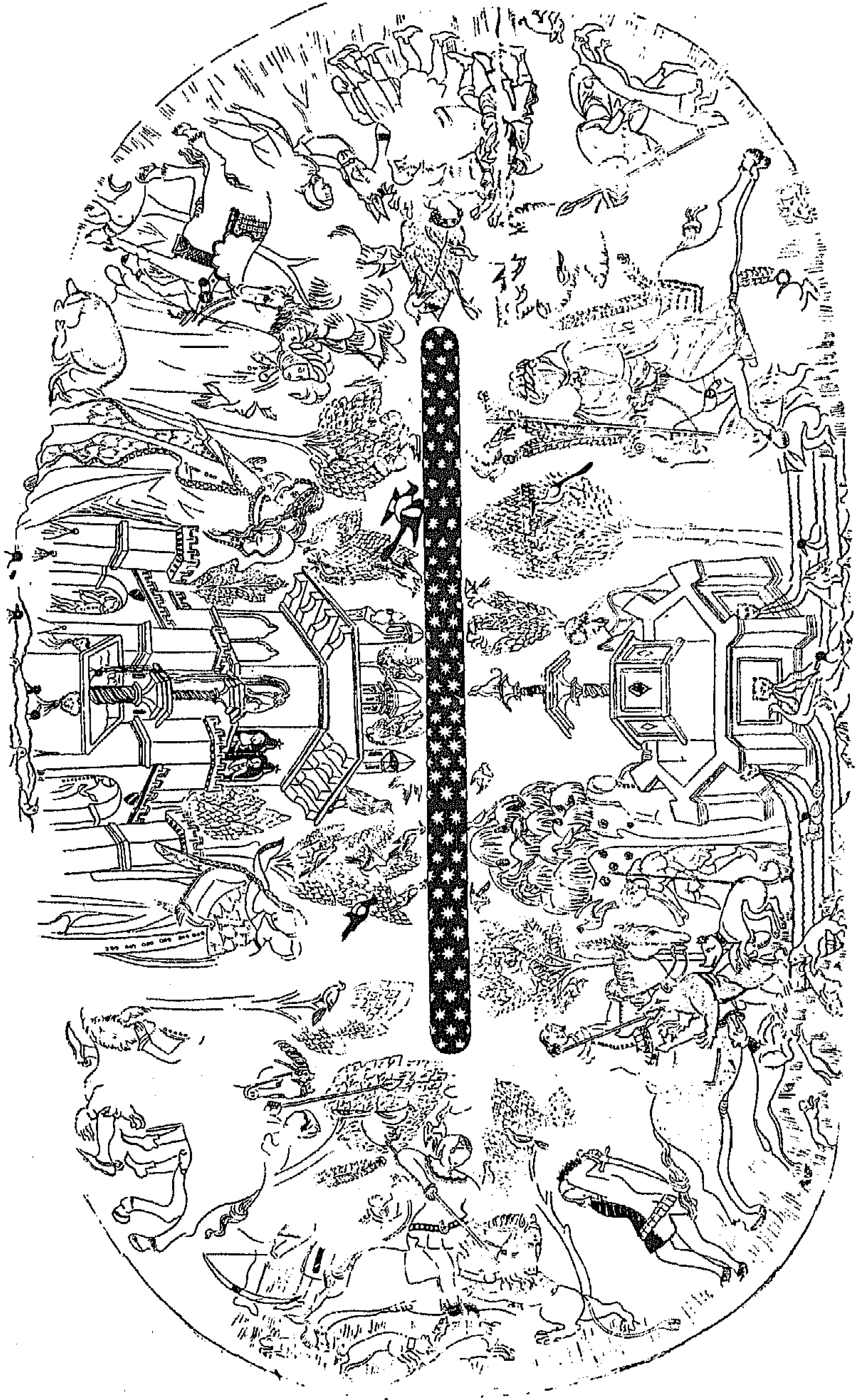
شكل ١٥٥

رسم مدجن على وزرة – قصر الملوك المسيحيين بقرطبة



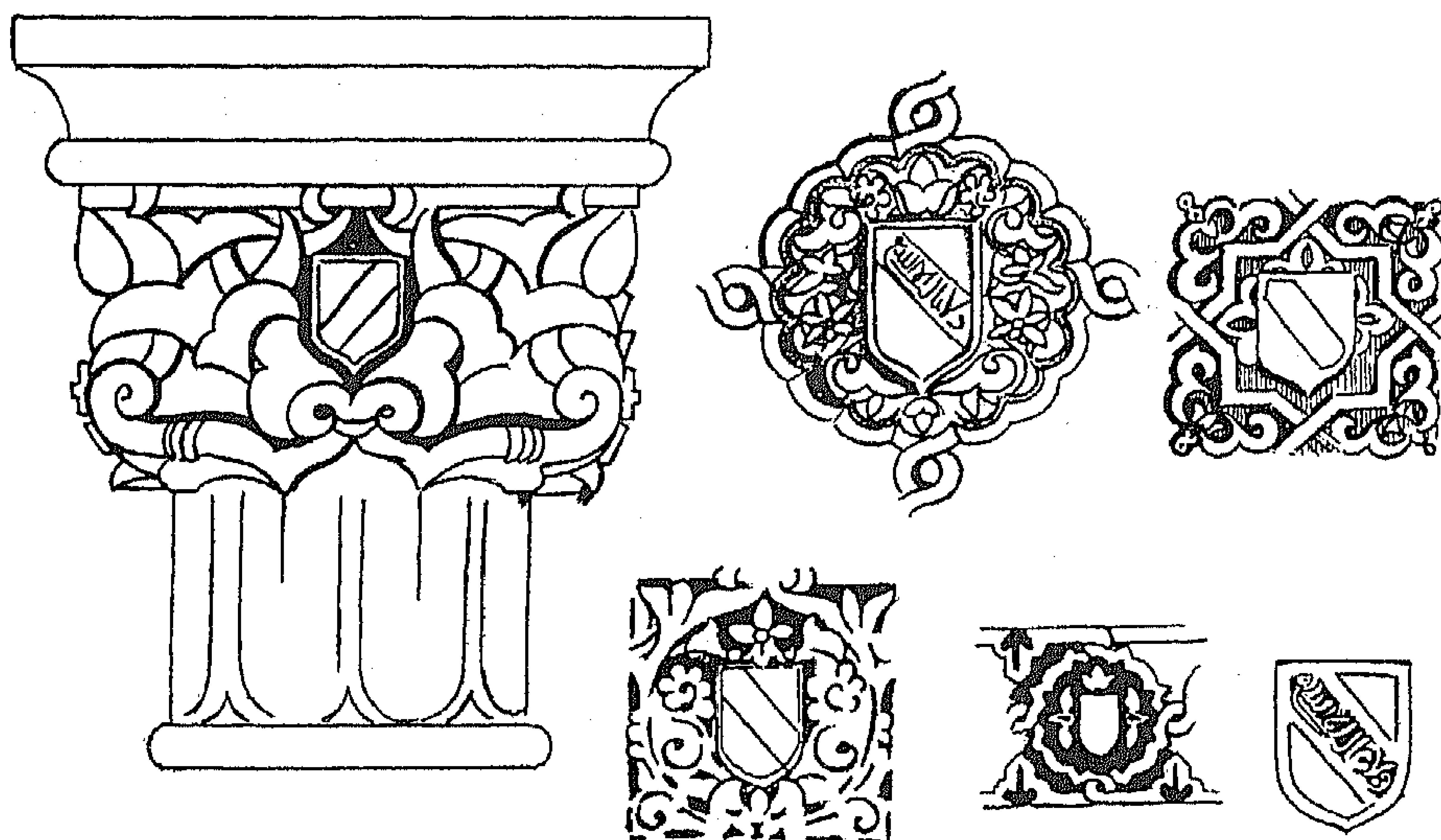
شكل ١٥٦

رسم مدجن بقصر كارمونة (إشبيلية)



شكل ١٥٧

أشكال مرسومة في القبة اليسرى بصالة العدل بالحمراء .



شكل ١٥٨

تروس ناصرية بقصر الحمراء



شكل ١٥٩

ترس نارى مرسوم على زليج أرضية – قصر الحمراء

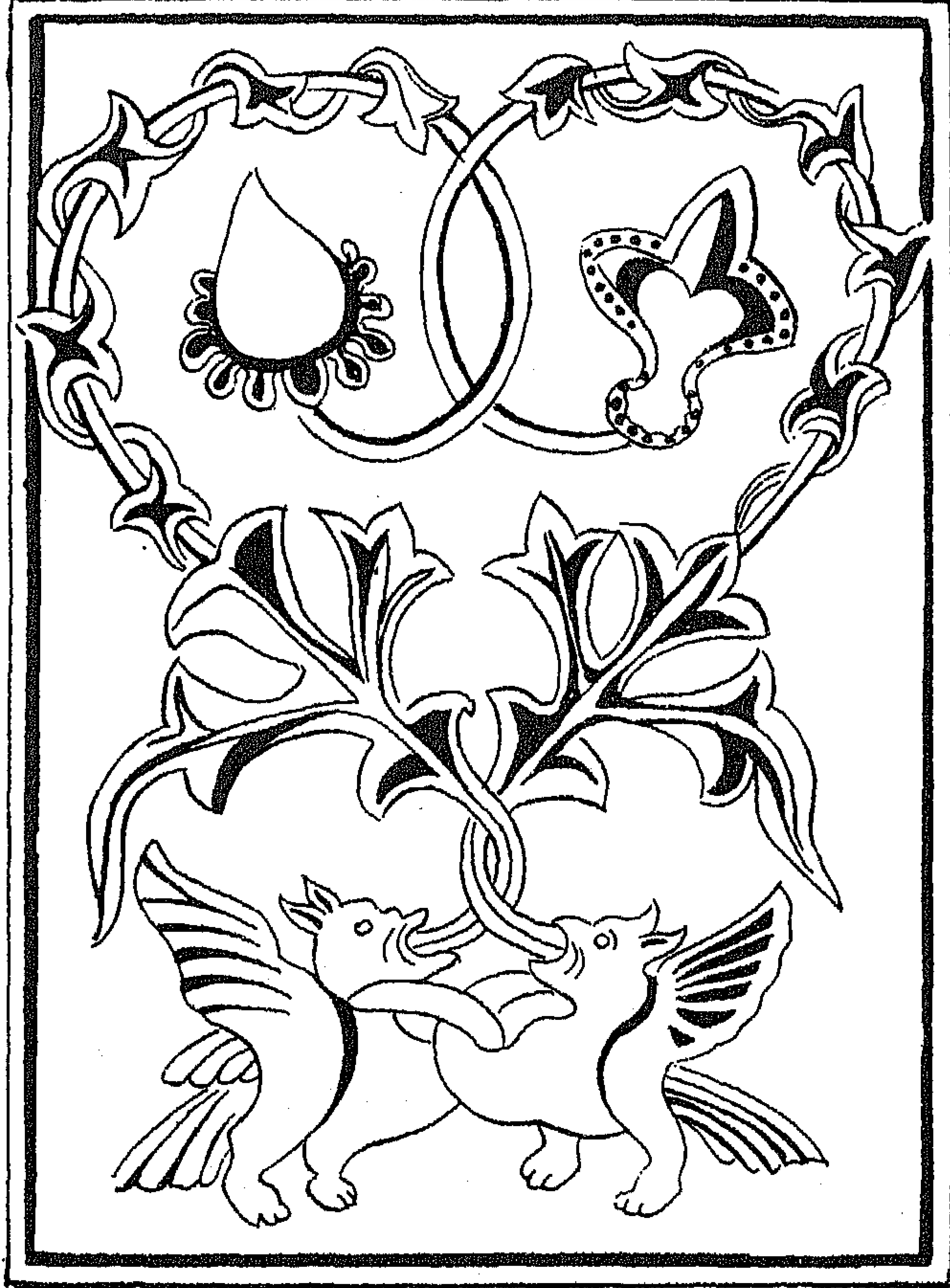




اللوحة التاسعة عشرة

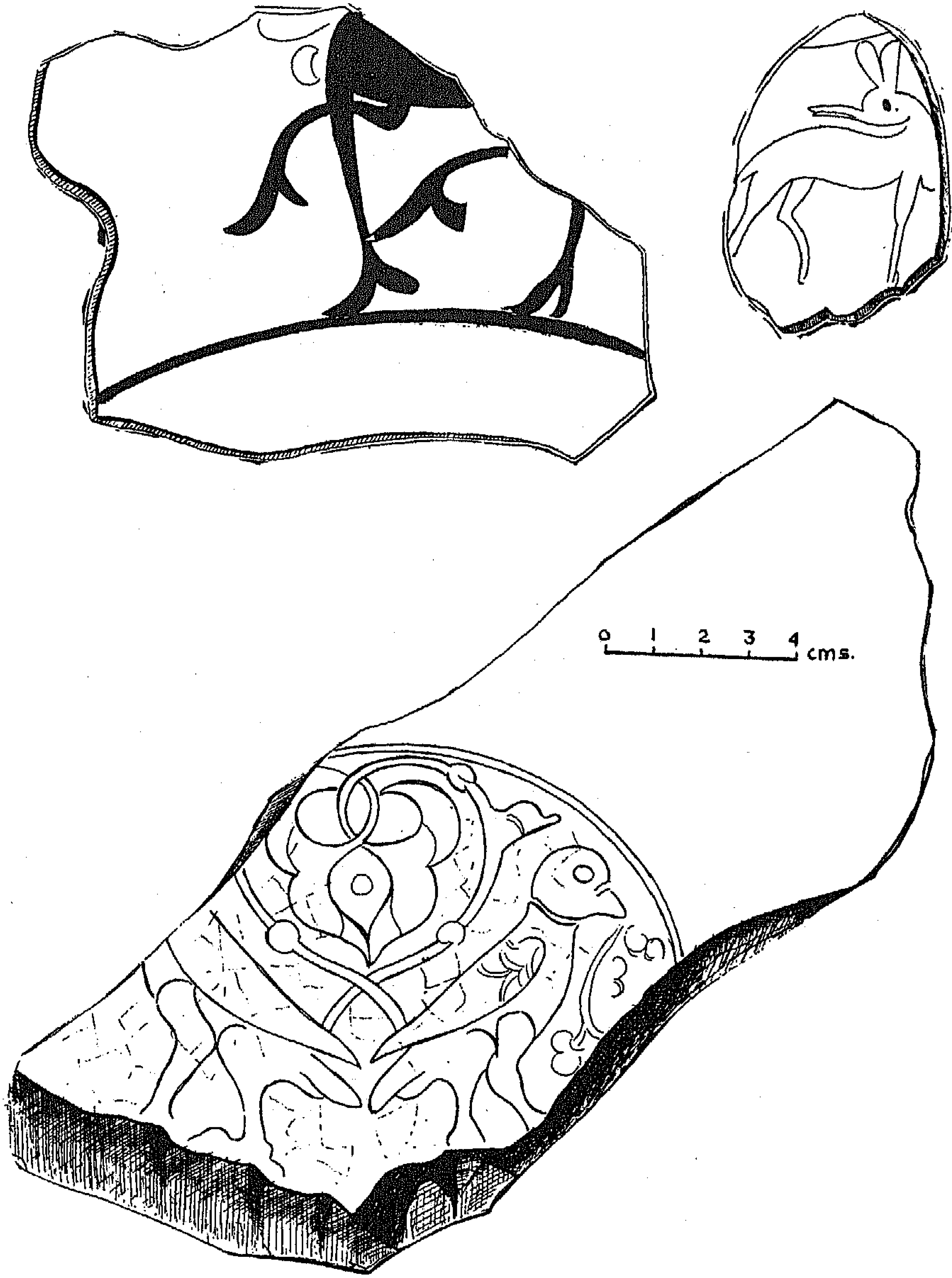
لوحات مدجنة قشتالية .مجموعة سانتياجو إستيانو - برشلونة.

لقد تم رسم مشاهد حب وفروسية ترجع إلى العصور الوسطى فى قصر السيد بدرو بقصر إشبيلية . على قباب صالة العدل الحمراء ، وفى سقف كوريل دى لوس آخوس . وقد رسمت هاتان اللوحتان الأسلوب نفسه ، ولهما المحتوى نفسه . ويلاحظ أن الزخارف النباتية والعقود طليطلية ، وترى هذه المناظر فى الأسقف الخاصة بمعبد الترانستو وورشة المورو . ولقد وصلت فى زحفها نحو الشمال إلى سقف مقر الإقامة بدير سانتو دومنجو دى سيلوس (برغش) ويلاحظ هناك أن المعالجة الفنية للحصان والمرأة تسير على المنهج الذى نراه فى الحمراء ، ورغم أن هذه اللوحات قد انتهى بها الأمر لتكون إحدى المجموعات الخاصة ، ولا نعرف من أين مصدرها . إذن فلابد أنها لفنانين تلقوا أصول العمل فى طليطلة ، وعملوا فى قصر كوريل دى لوس آخوس .



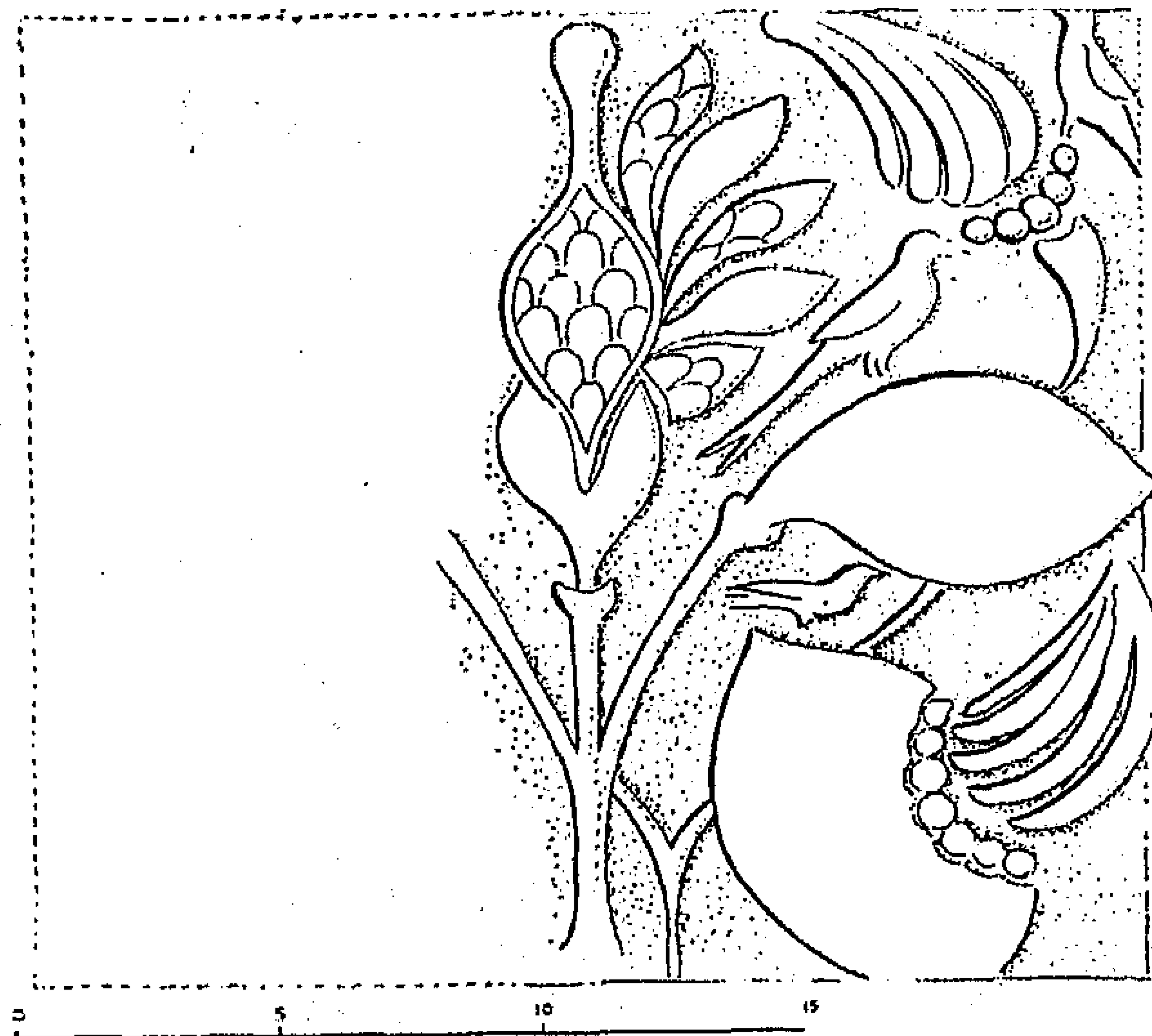
شكل ١٦٠

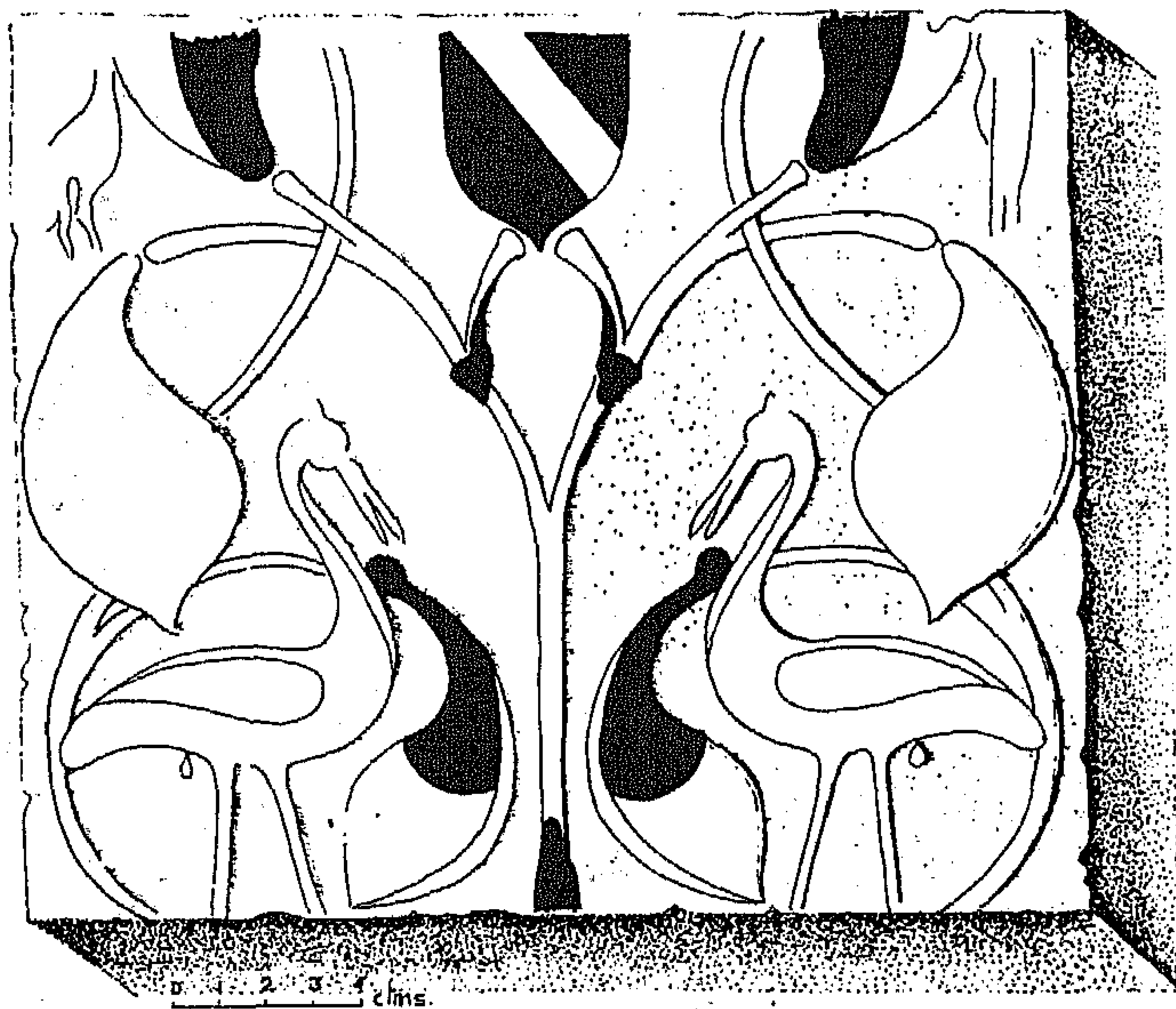
زخرفة جصية عبارة عن حيوانات خرافية مجنحة – قصر موريل دى لوس آخوس



شكل ١٦١

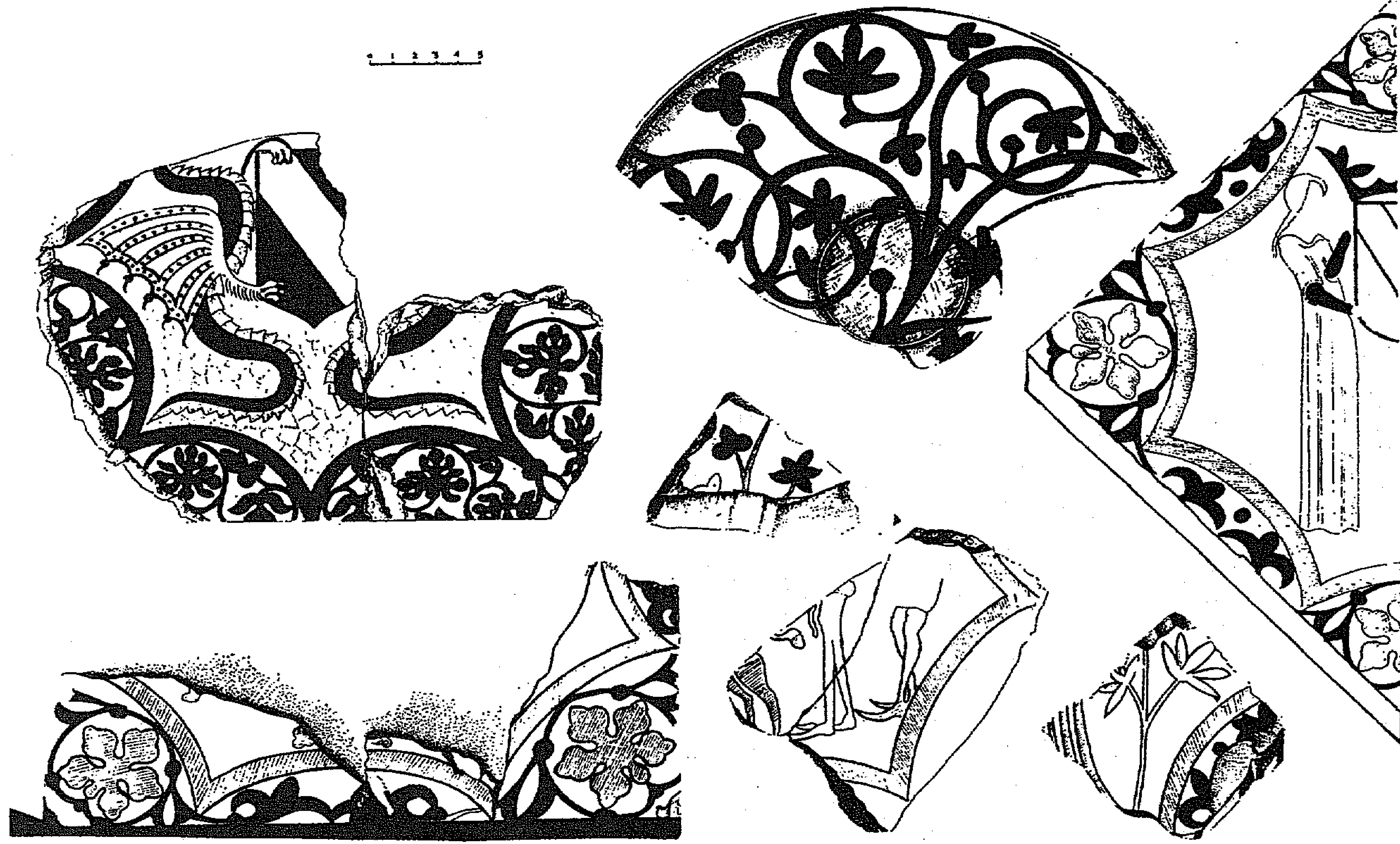
سيراميك مزجج بالحمراء – متحف الآثار بالحمراء





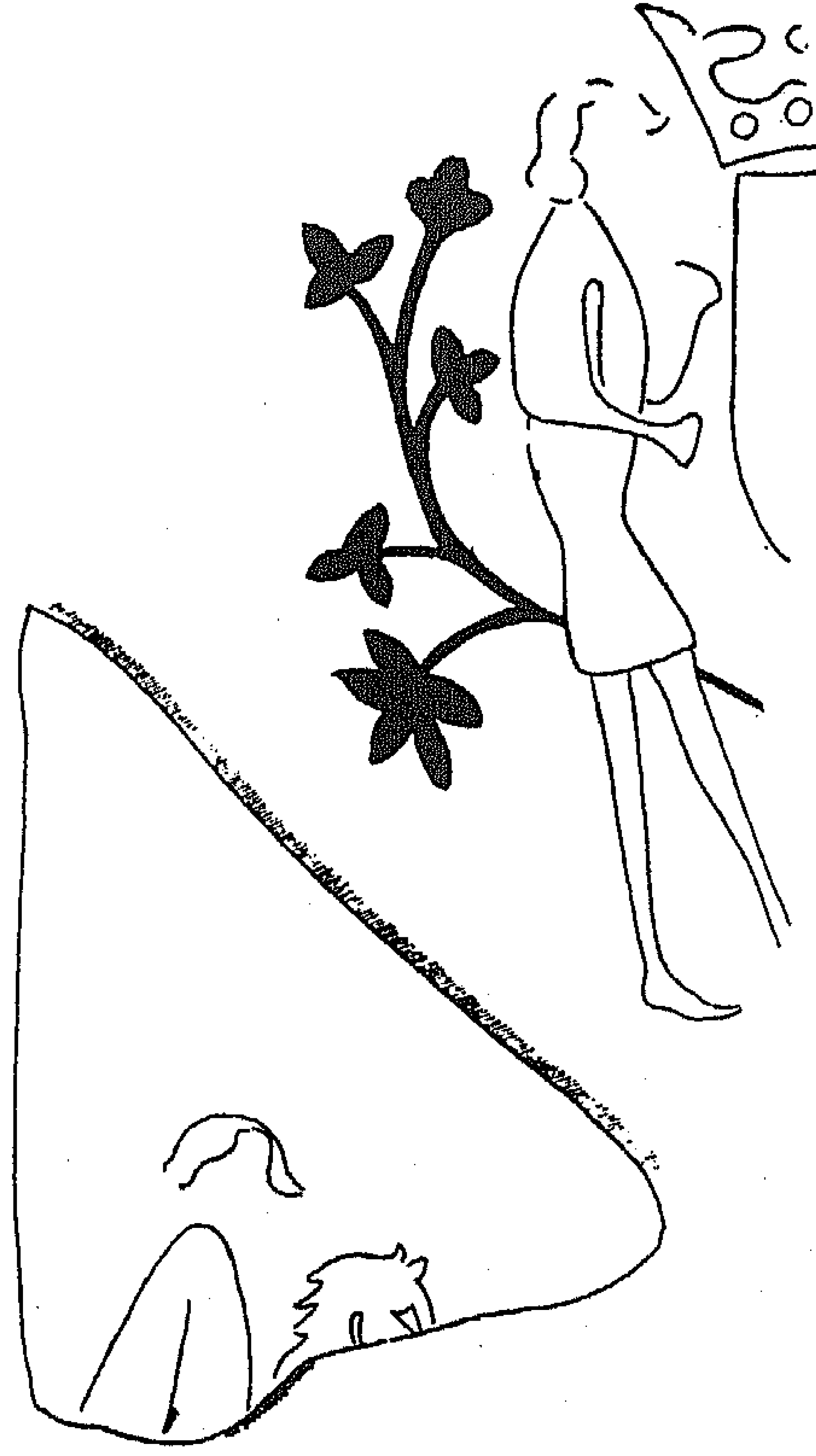
شكل ١٦٢

زليج ناصرى به زخارف بارزة - متحف الآثار بالحمراء



شكل ١٦٣

زليج ناصرى ذو زخرقة متأثرة بالزخرفة المسيحية



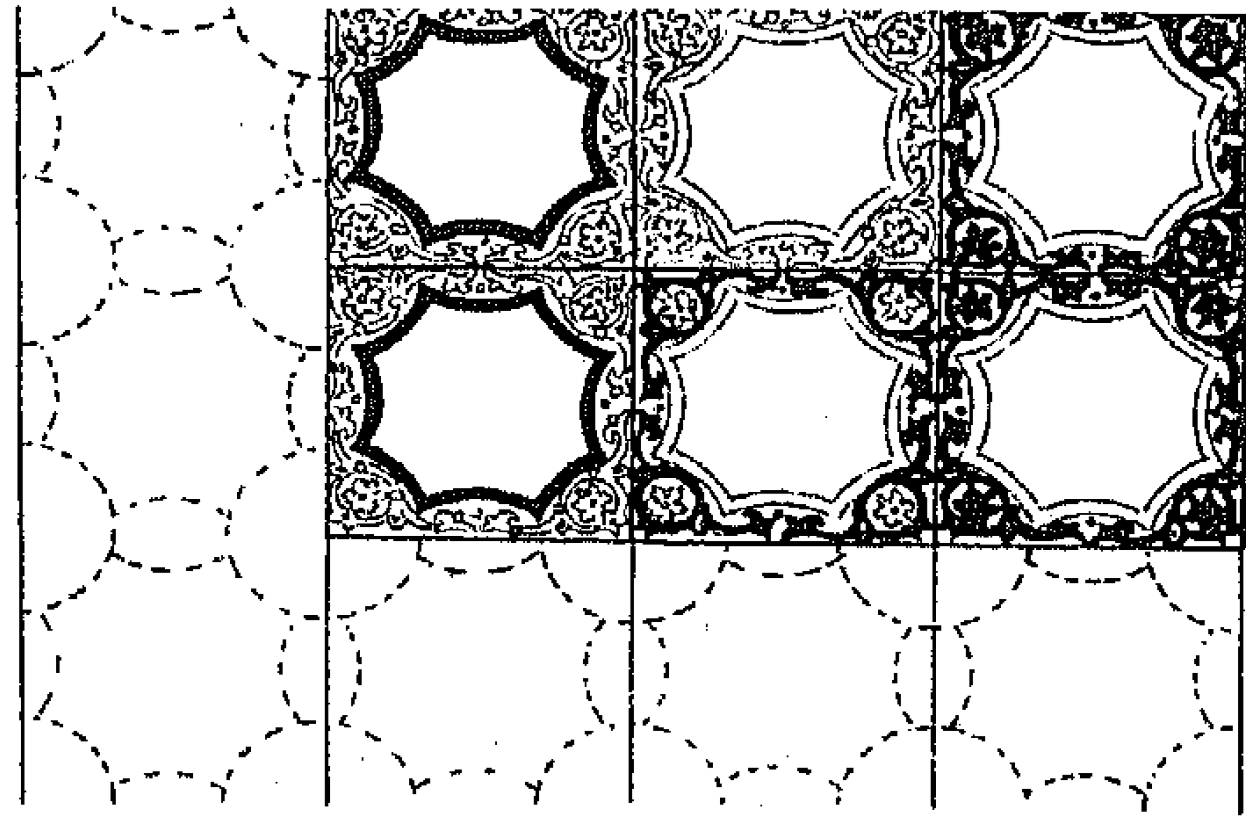
شكل ١٦٤

من زليج مرسوم فى قصر الحمراء - متحف الآثار بالحمراء



شكل ١٦٥

زليج من قصر الحمراء



شكل ١٦٦

وحدات زخرفية هندسية من الزليج الناصرى (متحف الآثار بالحمراء)



شكل ١٦٧

إستمبات شعبية لمناظر الصيد والكيمياء موجودة فى الزليج الناصيرى - متحف الآثار بقرطبة



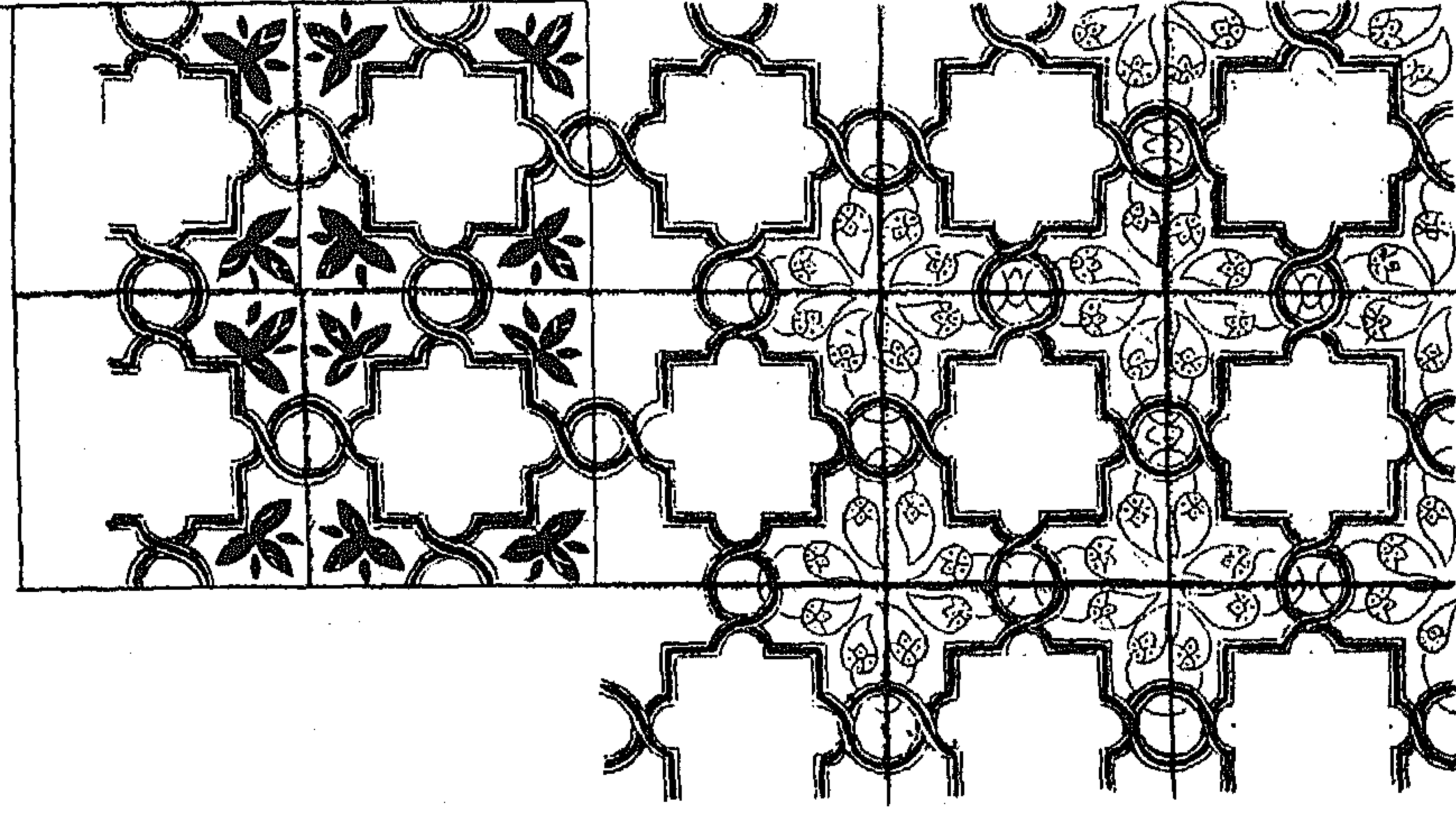
اللوحة العشرون

قنطور إسلامي مرسوم على لوح مسقف مدجن – متحف برشلونة

تعليق على اللوحة العشرين

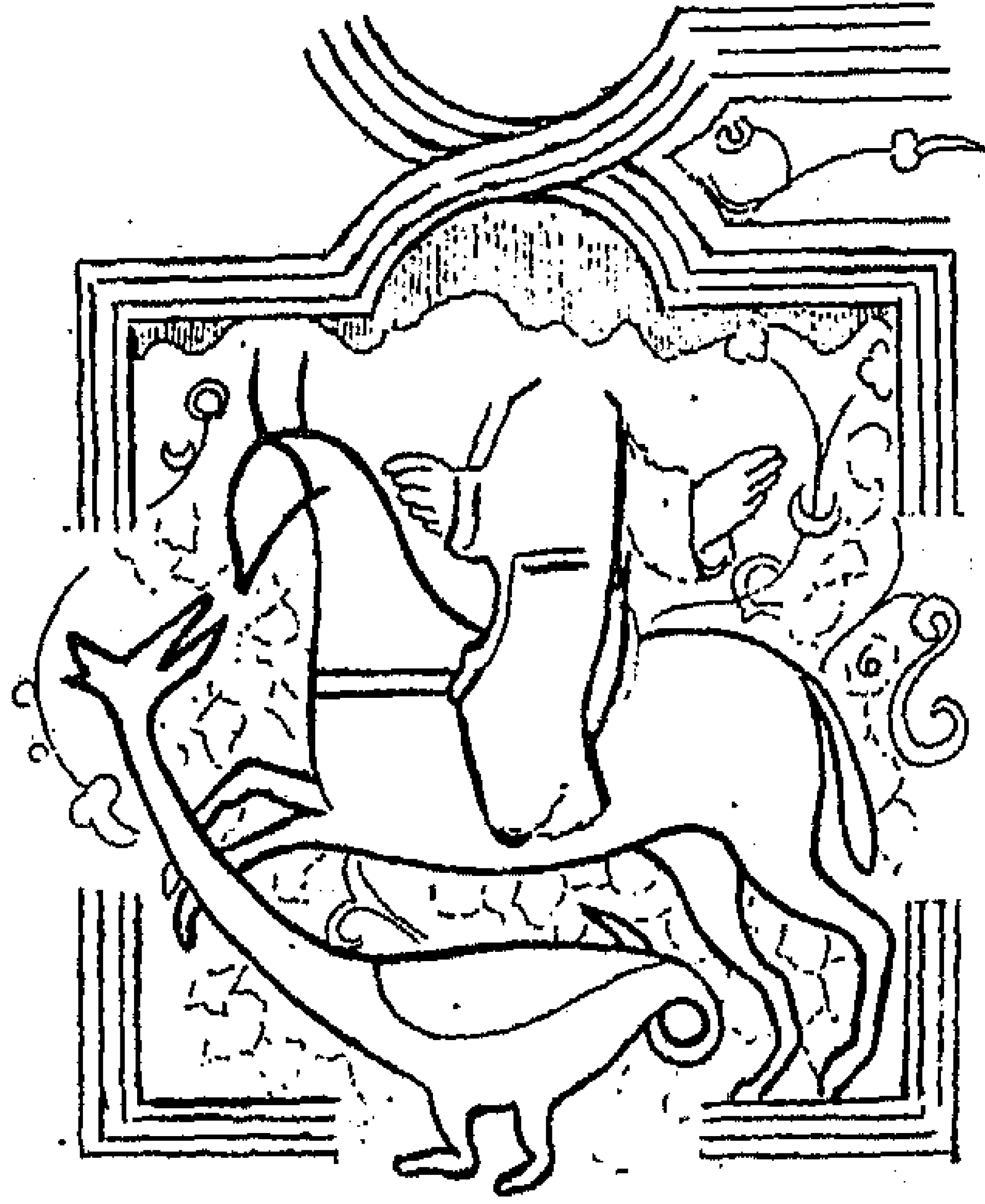
وجدنا أن الأسقف الخشبية فى القصور المدجنة القشتالية عليها مناظر أسطورية مأخوذة عن الموروث الغربى المشرقى . وهذه القطعة موجودة فى متحف برشلونة تحتمل زخرفة نباتية ذات أصول طليطلية ؛ القنطور الكلاسيكى وهى وحدة زخرفية لاقت نجاحًا كبيرًا فى منمنمات كتبنا التى ترجع إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، ثم انتقلت هذه الوحدة إلى الزخرفة الأثرية المدجنة . ويرى فى دهليز قصر تورديسياس قنطور ، وعلى رأسه غطاء واقى (خوذة) وشبكة (صديرى) وترس وسيف ، ونرى المنظر نفسه بعد ذلك فى وجهات قصور طليطلة مع نهاية القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر . القنطور الذى نراه على هذه اللوحة نجده ، وقد تحول إلى قنطور إسلامى يضع شالا فوق رأسه ، ولقد كان الفنانون المدجنون يميلون إلى ابتكار مشاهد وموضوعات مشتركة مثل الحلة التى أمامنا . ومن خلال القنطور بدأ فن التصوير العربى لدى الأمويين فى المشرق (قصر الحاير فى سوريا – القرن الثامن الميلادى) كما اختتم هذا الحقل الفنى نشاطة من خلال قنطور إسلامى أندلسى فى قشتالة .

غير أن هذا الحيوان الأسطورى ليس حالة فريدة على أرضنا التى تعتبر مناخًا مواتيًا لهذا النوع من الشطحات الفنية ؛ فهناك تعايش بين المسلمين والمسيحيين ومشاركة فى العادات والتقاليد فى المنمنمات المختلفة وولد هذا النوع من البادل فى ظل سلام تاريخ حملته الأسطورة إلى أبعد مدى له ، فالفرسان المرسومة صورهم في المنمنمات الخاصة بالحوليات الطروادية يجلسون على الطريقة الإسلامية ، كما أن الشخصيات المرسومة على قباب صالة العدل بالحمراء يتخذون أوضاعًا وميولاً وعادات مسيحية . ويقوم أحد ملوك الناصريين باتخاذ ترس مسيحى خاص بجماعة لاباندا التى أسسها ألفونسو الحادى عشر .



شكل ١٦٨

وحدات زخرفية هندسية فى الزليج الخاص بالشكل السابق .



شكل ١٦٩

فارس مسلم وتنين - زليج فى قصر الحمراء



اللوحة الحادية والعشرون

حارة طليطلية مسدودة . الدرب طبق وله أماكن للمراقبة ، وهى آخر تنوعات النوافذ (المشربيات) الشرقية ذات العمود فى الوسط ، والبذور ، والشرفات الخشبية ، والأسقف المدرجة والأرض المتدرجة المستوى والنوافذ ذات التشبيكات وأرفف ذات دعامات خشبية طريفة .

الملحق الأول

الوزرات المدجنة المرسومة: إن أول وزرات مدجنة مرسومة باللون الأحمر فوق خلفية بيضاء فى قشتالة هى التى نجدها فى مقصورة الكهنة المضافة إلى مسجد الباب المردوم ، وقد ربط جومث مورينو أشكالها الهندسية ببعض الأشكال الموجودة فى الحجرات العلوية بقصر جاليانا ، ودرس جونثاليث سيمانكاس G. Simancas أجزاء من أشكال أخرى مشابهة موجودة فى متحف طليطلة ، وهناك بعض الأشكال الهندسية والنباتية لهذه الوزرات للظهور من جديد فى وزرات تم إنشائها فى قلعة بريهويجا Brihuega (وادى الحجارة) وكانت لمدة من الوقت مقر إقامة لبعض المطارنة الطليطليين ، وهناك شكل هندسى فيها يذكّرنا بإحدى الزخارف الجصية فى معبد سانتا ماريا لابلانكا ، ونرى فى قلعة بريهويجا بجعة وسمكة مرسومتين ، وهذه السمكة نجدها مرة أخرى على الوزرات المرسومة فى البرج المسمى ببرج هرقل Hercules بدير سانتو دومنجو فى شيقوبية (لوحة ٢٠٥) وتتوافق هذه الوزرات مع وزرات الباب المردوم فى أن المنطقة العليا بها وحدات زخرفية نباتية على شكل عقود مفصصة ذات ثلاثة أو أربعة فصوص ولها زوائد شكلها نباتى توجد فى مفاتيحها (شكل ٨٣) وإلى جانب وجوه الشبه هذه، هناك زهور ذات أربع بتلات منتشرة فى الخلفية البيضاء للأشكال .

ولابد من دراسة وزرات قلعة شيقوبية على أنها نتاج فنى يعود إلى النصف الثانى للقرن الثالث عشر ، وعلى أساس أنها جزء من زخرفة حائطية طليطلية مرسومة ، وقد رأينا كيف أن بعض المطارنة الطليطليين أقاموا فى قلعة بريهويجا ، وبالتالى لا يصعب تصور أن يكون إلى جوارهم فنانون مدجنون يتولّون زخرفة مقر الإقامة المذكور ، ومما لاشك فيه أن الفنانين الطليطليين أقاموا فى شيقوبية المعبد

اليهودى كوربوس كريستى Corpus Christi الذى زال من الوجود الآن ، والذى كان صورة طبق الأصل لمعبد سانتا ماريا لابلانكا فى طليطلة حسبما يؤكده رسم قديم.

وتقع كافة هذه الوزرات التى ترجع إلى القرن الثالث عشر على رأس سلسلة من الأشكال المرسومة التى لم يتم تحديد ملامحها الفنية ، أو الجغرافية بوضوح كامل ، والتى تبرز لنا أوضح أمثلة فيوزرات حمام القصر المدجن فى توردبسياس . وتوضح لنا هذه الوزرات الأخيرة استخدام التقنية نفسها فى الرسم خلال القرن الثالث عشر ؛ إذ هناك حرية واضحة فى تنفيذ الأشكال الهندسية التى تتضمن أحيانا بعض الأشكال التى نراها على الجص فى الحمراء خلال النصف الأول للقرن الرابع عشر ، وتتوافق جميعها فى العناصر الزخرفية التكميلية المكونة من الطيور والتروس والأشخاص ، وهى عناصر وصور مأخوذة فى معظمها من الفن المسيحى ، وبذلك نرى أن هذه الوزرات تنضم إلى ذلك الفن التصويرى المدجن الذى درسناه عندما تناولنا الزخارف الجصية فى لاس أويلجاس ببرغش ، والرسم الكائن فى كنيسة سان رومان، والتى كانت آخر إسهاماتها ما نجده من زخارف جصية ومناظر مرسومة فى القصور المشيدة خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر .

حمّام قصر توردبسياس المدجن : تحتفظ طليطلة اليوم بحمام واحد يرجع إلى العصر الإسلامى ؛ وهو الذى أشرنا إليه فى الصفحات السابقة فى إطار القطاع الذى أطلقنا عليه " البئر المّر " Pozo amargo, ولابد أن المدينة كان بها حمامات أخرى فى منتصف القرن الثالث عشر ؛ حيث إن الوثائق الخاصة بالمستعربين تذكرها باستمرار ، لكن حمام توردبسياس هو حالة خاصة فى الجزء العلوى من هضبة شبه جزيرة أيبيريا ، وهو يرتبط فى نظر تورّس بالباس بالعمارة الإشبيلية نظرا لعدم وجود نماذج طليطلية معروفة.

ويتضمن الحمام المذكور دهليزا صغيرا عند المدخل يضم كُوّات هى للأحواض، وبعد ذلك حجرتان: دافئة (Tepidarium) وساخنة مع وجود مخزن للأخشاب المستعملة كوقود فى الداخل ، ولما كانت الحجرة الدافئة (tepidarium) هى أكبر الحجرات ؛ فهذا

ما يفسرها على أنها كانت بمثابة صالة استقبال وتسلية ، وتنقسم هذه الصالة إلى تسع تربيعات أوسطها أكبرها ، وهى تستلهم الحمامات الإسلامية فى إقليم الأندلس ، وحيث ترجع الأصول إلى العمارة البيزنطية ، لكنها لا توجد فى حمام البئر المر .

أما فى إقليم الأندلس فاستنادا منا إلى الحمامات المتبقية فيه ، والتى ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر فإن التنظيم الخاص بها لا يتبع النظام القائم فى تور ديسيياس ، وعكس ذلك نجد هذا الأخير يرتبط بحمامات إسلامية فى إقليم الأندلس وشرق شبه الجزيرة ترجع إلى القرن الحادى عشر (حمام باثا Baza وحمام غرناطة وحمام بالمادى مايوركا) ففى الوقت الذى نجد فيه الحجرتين ؛ الدافئة (Tepidarium) والباردة (apodyterium) هما الصالة الواقعة نفسها بين ردهة المدخل والحجرة الساخنة (Caldarium) فى الحمامات الأندلسية التى ترجع إلى القرن الحادى عشر ، يلاحظ أن الحمامات اللاحقة فى الإقليم نفسه (بما فيها حمام قصر الحمراء) تجعل الحجرة الباردة apodyterium كصالة مستقلة تقع عند المدخل وتسبق الحجرتين الدافئة (Tepidarium) والساخنة (caldarium) . ومن الصعب أن نعرف فيما إذا كان نموذج حمام torديسياس موجوداً فى طليطلة القرن الحادى عشر ؛ غير أن الأمر لم يكن مستحيلاً إذا ما توقفنا عند وجوه الشبه من الناحية الفنية ، والتى لاحظناها بين قصور ملوك الطوائف.

وتقدم لنا الحجرة الدافئة (tepidarium) فى torديسياس تفاصيل معمارية لم تُرَ من قبل فى الحمامات الأندلسية ؛ ففى الوقت الذى نجد أعمدة الحجرة الباردة (apolyterium) (التى نراها أحياناً عبارة عن أكتاف مع أعمدة ملاصقة أو قريبة) فى هذه الأخيرة مجتمعة لمزيد من القدرة على تحمل سقف التربيعة الوسطى ، التى تعتبر أكثر المناطق ارتفاعاً وتعقيداً معمارياً بالمقارنة بالتربيعات التالية لها مباشرة ، إلا أن torديسياس تحتوى على تلك التربيعة المركزية نفسها التى تقوم على أربعة أعمدة منفردة excentas كما أن سقفها يبلغ الارتفاع نفسه الذى عليه باقى التربيعات ، وربما ترجع هذه التجديدات إلى مسجدى الباب المردوم ، ومسجد تورنرياس [مسجد المدجنين المعروف بدار الدباغين] .

أحدث الحفائر : طبقًا لتقرير أعدته السيدة ماتيلدى ريبويلتا توبينو مديرة متحف الآثار بطليطلة فقد تم العثور على تاج عمود عربى منذ سنوات قليلة فى الفضاء الخاص بفندق صغير اختفى الآن Posada de la sangre كان يقع فى دائرة منطقة الحزام ، وإلى جوار بوابة دى لا سانجرى Sangre التى كانت تؤدى إلى المدينة من سوق الدواب Zocodover ، كما عثر أيضًا على قاعدة عمود عربية بشارع ورشة المورو ؛ وتلقّى المتحف مؤخرا كمرات مدجنة مصدرها دير سانتا كلارا وقصر بيناكاثان Benacazan.

المقابر الإسلامية فى طليطلة : أشرنا على صدر صفحات سابقة إلى أن طليطلة كان بها جبانتان للمسلمين خلال العصور الوسطى ، وحددنا موقعهما (استنادًا منا إلى المكان الذى ظهرت فيه شواهد قبور عربية) بكنيسة سانتا ليو كاديا الواقعة إلى جوار النهر (التاج) وكذا المنطقة الواقعة بين السيرك الرومانى وبوابة بيساجرا القديمة ؛ وهذا الراى هو الذى ذهب إليه كل من أمادور دى لوس ريوس ، وتورّس بالباس واعتمد هذا الآثارى الأخير على " مذكرات لويس أورتادو دى مندوثا " وعلى " حوليات الكاردينال السيد خوان تابيرا " وعلى بيانات قدمها أمادور دى لوس ريوس ، فتنبّه إلى وجود مقابر مبنية من الآجر ووجود بعض النّصب التذكارية ذات الكتابات العربية ، والتى عثر عليها فى الطريق الحالية الموصلة إلى الجبانة ، والواقع بالقرب من كنيسة سانتا إيوخينيا ؛ ولذلك يرى بعض المؤلفين احتمال وجود جبانتين خلال العصور الوسطى ؛ واحدة إسلامية والأخرى يهودية (انظر تورّس بالباس فى : المدن الأندلسية . الجزء الأول صـ ٢٦٧ - ٢٦٥) وهذا ما يعتقده أيضا السيد جومث مينور G.Menor (فى " بعض البيانات حول الجبانة اليهودية فى طليطلة مجلة سيفراد Sefa-rad (إسبانيا بالعبرية) عام ١٩٧١ الملزمة الثانية صـ ٢٦٧ - ٣٧٥) ويرى المؤلف أن جبانات المسلمين فى المدينة كانت أحدها تلك القريبة من الكنيسة المذكورة ، وتلك الأخرى الواقعة بين السيرك الرومانى وبوابة بيساجرا ، ويحدد موقع جبانة للمسيحيين والمستعربين بالقرب من كنيسة سانتا ليوكاديا ؛ أما الجبانة اليهودية فيحددها بالقرب من جبانة المسلمين الواقعة إلى جوار سان إيوخينيو . ويسوق السيد

جوم مينور بَرَاهينَه على ذلك من خلال صور lucillo لعمليات دفن تم العثور عليها مؤخراً ، لكن لم تُرَ حتى الآن شواهد قبور يهودية بينما تكثر شواهد القبور باللغة العربية . وهذا ما أشرنا إليه .

الملحق الثانى

١ - التعمير والدفاعات الحربية

كان مركز الدفاعات الحربية (وليس الطبوغرافى) لطليطلة فى العصر الإسلامى يقع فى منطقة الحزام ؛ أى بين القصر الحالى والمَرْقب Miradero و سوق الدواب Zocodover والسور الموازى للنهر حيث يفتح باب القنطرة ، وتبلغ مساحة المكان ما يقرب من ستة هكتارات ، وقد أقيمت فيه قصور ودور للعبادة بما فى ذلك كنيسة قوطيّة أبقاها المستعربون مفتوحة ولكن باسم كنيسة سانتا ماريا ، وقد ذكرت فى الوثائق عام ١٠٦٧ م . والاحتمال كبير فى أن تكون دار العبادة المذكورة قد أقيمت على فضاء تم ضمه لمنطقة الحزام حيث تكوّن ما يشبه الحيّ أو الرّبض فى المنطقة الكائنة بين الحائط الجنوبى للحزام ، وسور باب القنطرة ، ومن خلال هذا السور الأخير والباب الأخير والباب الصغير المسمى دوثى كانتوس Doce Cantos كان الحى على صلة بالعالم الخارجى .

والحزام Hizam هى لفظة عربية أحد معانيها القصبة أو المُدَيْنَة ، وربما حل الحزام محل القلعة الصغيرة "طليطلة" التى أسسها تيتوليفيو Tito Livio، ويشير ابن حيان فى كتابه المقتبس (الجزء الخامس) إلى أن عبد الرحمن الثالث تمكن من إخضاع المتمردين الطليطليين عام ٩٣٢ م وبعدها ركز جهده فى إعادة بناء القصر فى الحزام الواقع على نهر تاجه ؛ ليكون مقرا للقضاة والقوات ، وقام بفصله عن محيط المدينة بواسطة حائط يمتد بين القصر والمرقب Miradero وبالتالى أصبح مدخل المدينة من هذه الناحية تحت سلطته ، وبذلك فإن الطليطليين الذين كانوا يتمتعون آنذاك بحرية الدخول إلى ذلك القطاع إلى باب القنطرة وجدوا أنفسهم وقد حُرموا من

هذه المنطقة المهمة فى المدينة . ويبلغ سمك السور الذى بناه الخليفة فى سوق الدواب Zocodover حوالى ٢,٦٠ مترا، وقد شُيِّد بكتل من الحجارة الجرانيتية ؛ حيث نرى فى بعض النقاط من السور أنها مرصوصة بطريقة " آديّة وشنّاوى " مع بروز فى مناطق الربط ، وكان ذلك هو السور الذى تولى ألفونسو العالم إعادة بنائه للربط بين القصر الإسلامى القديم الواقع فى المكان الذى أقام فيه كارلوس الخامس القصر الحالى ، وبين القصور الواقعة فى القطاع الذى تشغله اليوم مستشفى سانتا كروث ودارا العبادة: كونثبثيون فرانثيسكا وكومندادوراس دى سانتياجو . ومن المهم الإشارة إلى أن السور الذى نحن بصدد الحديث عنه قد أطلق عليه خلال القرن الخامس عشر مسمى قورجه Coracha" ، وهى كلمة عربية أطلقت خلال العصور الوسطى على سور يربط حصنًا رئيسيًا ببرج أو أبراج تقع إلى جوار نهر أو جدول ماء أو بحائط آخر يربط أيضًا بين حصنين مختلفين نسبيًا مثلما هى الحال فى القورجه Coracha الذى كان يربط بين قصبة مالقة وجبل فارو (Gibralfaro) خلال القرن الثالث عشر .

وأخذت المدينة العربية تنمو حول الحزام ، ونشأت أحياء وأرباض على الهضاب السبع للمنطقة الحضرية ، وهى هضاب تتكون من وحدات معمارية مستقلة بشكل نسبى - طبقا للمنظور الطبوغرافى - ويفصل بينها وهاد أو خنادق طبيعية ، ويبدأ سور المنطقة السكنية من الحزام ويمتد عبر القطاع الواسع " لسان نيكولاس San Nicolas ؛ حيث كانت هناك " منازل الخندق " (الحفرة " ويمتد بعد ذلك حتى الباب المردوم وبه عقد مستدير لكنه مشرشر من الداخل طبقًا للذوق العربى السائد خلال القرنين التاسع والعاشر ، ثم يستمر امتداده وسط أرض يشغلها اليوم دير الكرمليات Carmelitas ودير سانتو دومنجو الريّال ومقر المجلس المحلى Diputacion provincial وينتهى عند بوابة كامبرون Cambron ومن هنا يختفى الطابع الإسلامى للسور . وقبل الوصول إلى تلك البوابة هناك برج يسمى الرهبان Abades ، وهو أثر إسلامى يبلغ ارتفاعه ١٤,٦٥ وعمقه ٩م وعرضه ٦,٨٥ ويطل على الخارج ، وبالتالى يأخذ شكل البرج البرّانى . وقد تم البناء باستخدام الكتل الحجرية والدبش ، وهى ترجع إلى أعمال ومنشآت رومانية سابقة وترى بعض الحجارة المشغولة . وعند

منتصف ارتفاع الحصن يمكن رؤية ما يشبه الكوّة أو الطاقة حيث تستقر اللوحة التذكارية العربية ، أما بالقرب من القاعدة ؛ فنجد مجموعة من الكتل الحجرية الموضوعة بشكل أفقى ورأسى ، مما يذكّرنا بالأسوار الرومانية والبيزنطية ، والأسوار الكائنة فى شمال أفريقيا، كما يتوفر برج قريب على هذه التركيبة من الكتل الحجرية .

ولقد أخذ رَبَض سانتياجو ينمو أمام السور الشمالى ، وأصبح له سوره الخاص وله باب هو باب شاقره Saqra الذى يرجع بكل تأكيد إلى القرن العاشر ، ولهذا الباب عقد حدوى مشرشر ذو مقاسات خلافية ، وله عتب مكوّن من قطعة واحدة عند خط الحدائر Impostas وكذا إفريز وسنجة منقوشة هى مفتاح العقد ، أما من الداخل فإن البوابات الخشبية كانت تدور على الجانبين (الأمام والخلف) وقد ارتبطت بالعتب بواسطة مقابض gorroneras ، وبذلك فإن طبلة العقد أصبحت مفتوحة فى بداية الأمر، وهذا ما يمكن رؤيته فى البوابات البيزنطية فى الشمال الأفريقى .

ولأسباب دفاعية كانت هذه الطبلة تُسدّ بواسطة كتل حجرية ، وبالتالى فإن مخطط الباب من منظور داخلى وخارجى يؤكد أنه صورة طبق الاصل للبوابات القرطبية المنشأة خلال القرنين التاسع والعاشر . وزاد المدجنون فى البناء العربى حتى وصل إلى ارتفاع (١٥,٦٠) وقد استخدمت هذه الإضافة المعمارية الجديدة كتل من الدبش المحاطة بإزار من الجص السائدة الاستخدام خلال القرن الثالث عشر ، وتم تخطيط الإضافة بحيث يكون هناك ثلاثة عقود أوسطها أكبرها – سيراً على النظام المعهود فى البوابات ذات الثلاثة أجزاء ، والتى شيدت فى عصر الخلافة لأغراض احتفالية ، وإظهار بهاء مبانيهم الملكية فى قرطبة .

ومن الواضح أن هذه البوابة أخذت طابعًا رفيعًا وأثريا بعد هذه الإضافة ، وهذا دليل على أنها بوابة رئيسية منذ العصر الإسلامى ، كما تم توسعة البوابة من الداخل بإضافة بوابة حديدية وكوّات . وبذلك أصبح لها شكل الحصن المنيع .

وابتداء من بوابة كامبرون ، التى ما زالت تحمل حتى الآن بقايا العقد ، والأعمدة ذات النقوش الكتابية ، يمتد السور فوق الصخور الكائنة فى قطاع سان مارتين ، ومعبد الترانزيتو . وعند مستوى كنيسة سان سباستيان أمكن العثور على بقايا البرج

البوابة (باب الحديد) الذى يتردد ذكره فى وثائق القرون الوسطى ، وعند البوابة الصغيرة " دوثى كانتوس Doce Cantos نرى بقايا السور التى اختلطت بأطلال مجرى العيون الرومانى الذى كان يصب فى برج يكاد يكون مربعا ١٤× ١٢ م بُنِى على شاطئ النهر ، وقد بنى هذا الأخير من الدبش ، ويُرى فى الحائط المطل على نهر تاجه عقد مدبب يقع على ارتفاع ٤,٣٠ م فوق المستوى الطبيعى للمياه ، وهو عبارة عن قورجه Coracha مياه لها ممر تحت الأرض لتزويد المدينة بالمياه . وكانت المياه تُجلب باستخدام الجرادل عند العقد المشار إليه .

وهناك قورجه أخرى Coracha وهى السور الذى يمتد من سور Vistillas de San Martin حتى تصل إلى برج إسطوانى بنى على شاطئ النهر بالقرب من البرج المسمى عادة ببرج " بانيوس دى لاكابا Banos de la cava ؛ غير أن الفحص الدقيق لهذه الإنشاءات يساعدنا على أن نرى آنذاك السور - القورجه - المفترض (ذو الأبراج الأسطوانية التى كانت تبلغ ارتفاعًا قدره من ٧ إلى ٨م) فلم يكن إلا حائط لحماية البرج المجاور الذى بنى كبوابة لميناء المراكب ، وبعد ذلك حل محله الجسر الحالى المسمى سان مارتين ؛ وهذه البوابة مشيدة من الدبش وعلى هيئة مداميك ، كما يبلغ ارتفاعه ١٤ م فى الجهة المطلة على النهر ، ومن الجهة السفلى له مخطط منحنى ، دون سقف ؛ حيث ترسو المراكب ، وفوق ذلك هناك مخطط مربع مع كلا البابين ، والباب الذى يطل على المياه مساحته كبيرة حتى يمكن الشحن والتفريغ فى حالات الفيضان فى ظل الظروف عادية ، وفى الحائط الأيمن هناك باب يؤدى إلى سلم ملتصق بالحائط يمكن منه بلوغ السطح ذى الشرّافات ، وسقفه عبارة عن قباب مستعارة مشيدة من الآجر البارز مثلما هى الحال فى الأبراج المدجنة فى المدينة . وفى العقد نصف الدائرى فى الجزء الذى هو ناحية المدينة كتل بها نقوش كتابية عربية أعيد استخدامها .

ومازلنا نرى حتى الآن عقود البوابة الصغيرة Doce cantes بالقرب من السور "قورجه " المذكور الخاص بالجسر الجديد ، كما نرى بعض الكتل الحجرية وأربع دعامات Mocheta ومن هناك يتم الدخول للمدينة أو من خلال سلم متعرج ذى زاوية

شديدة الانحدار ، وحالته اليوم شديدة التدهور . ومن هنا يتم بلوغ درب السور الذى تم التقليل من ارتفاعه فى هذه النقطة ، وبعد المرور ببضعة أبراج ذات مساحات مستطيلة وارتفاعات ضئيلة (هناك بعضها مبنى باستخدام طريقة آدية وشناوى العربية مع ثلاث تعشيقات Zarpas أو اثنتين فى القاعدة) يمكن الوصول إلى باب القنطرة ذى العقد المُعَاد بناؤه فى العصر الحديث ، وهو عقد حدوى ذو فراغ يبلغ ٢٦٠ م . ويجاور الباب برجان سميكان بعمق ١٨٨ م وطول يبلغ ٢٧٥ م ، ونرى فى واجهة البرجين مداميك من كتل جرانيتية تم الإفادة منها بسحبها من مبانى رومانية؛ ولم يحل هذا دون ظهور " الشرشّرة " العربية بطريقة آدية وشناوى وكذلك ثلاث تعشيقات مدرجّة ، وهذا الباب مثل باب سكرا من حيث زيادة ارتفاعه حتى ١١٨٠ م مع وجود أحزمة حجرية من الدبش بين مداميك الآجر، وتم ذلك خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، ومن الداخل يرى صندوق البوابات ذو التعشيقات الأربع والشكل المنحنى الذى فرضه الوضع الطبوغرافى للمكان . وبالنسبة لحوائط السور المجاور توجد كُوّات ذات عتب شيدت بكتل حجرية جيدة ؛ حيث كان يتم تصريف مياه المدينة ، وبعد أن يأخذ السور زاوية قدرها تسعون درجة يستمر فى شكل صاعد حتى المرقب Miradero ، وهو مشيد من كتل حجرية ممتازة وهنا يمكن القول بأنها كانت السور الرومانى القديم .

يجب دراسة جسر القنطرة على أنه بناء عربى شُيِّد خلال المدة بين القرنين الثامن والتاسع ، وبه عقد واسع على شكل نصف إسطوانة ومناطق تخفيف على جانبيه ، ويضاف إليها الممر الموجود فى الجانب المقابل للمدينة ، والمَبْنَى : فى العصر العربى ؛ حيث يبلغ العقد الحدوى المشَرْشَرْ للكتل ؛ وفى هذا الجانب من مجرى العيون يمكننا أن نرى الكتل الحجرية العربية الجيدة للبوابة الخارجية ، والتى تمرّ بها بعض النصوص العربية مرور الكرام . ويتوفر العقد الرئيسى للجسر على هذه السمات العربية المعمارية الأصيلة : السنجات الممتدة حتى منكب العقد بواسطة أخرى متوازية الأضلاع ، وكأنها تقليد لما هو فى الجسر الرومانى المسمى " قنطرة كاثيرس" ، وكذا الجسر العربى المقام على نهر جودياتو Gudiato فى قرطبة، وعند التقاء كتفى العقد مع العضادات نجد التدرّج الناجم عن تأخير واجهة البناء retranqueo وهو

الذى نراه أيضًا فى الجسور المشيدة فى عصر الخلافة فى قرطبة . ومن المنطقى أن يؤدى جريان النهر على مدى قرون إلى التأثير الشديد على الجسر ، ويقع التأثير أكثر على العقد وليس على الدعائم وأكتافها . ورغم كافة الترميمات التى جرت ظل العقد يتحدث عن أصوله العربية الأولى ؛ ولقد أثرت الترميمات التى جرت على عهد المنصور على الكتل الحجرية القائمة فى الجزء المقابل للمدينة ؛ حيث يمكن التعرف على أحزمة الدبش الضيقة مع مداميك الآجر التى تتصل بالمواد الأولية المستخدمة فى هذه المدينة ؛ وهذا هو نفس ما نشهده فى بوابة القنطرة . وفى الأبراج مثل منارة سانتياجو الأرابال ، وسان أندرس ، وسان بارتولومية . وفى القرن الثالث عشر تم إقامة الباب الداخلى للجسر بعمق ستة أمتار مع كلا الفراغين اللذين يتضمنان الدعامات mochetas ، وذلك لاستقرار الضلف الخاصة بالأبواب الداخلية والخارجية ، بالإضافة إلى الحاجز الحديدى فى الوسط rastrillo ومثلما هى الحال فى البرج - البوابة الكائن فى الرصيف الخاص بالمراكب الذى وصفناه سابقًا ، نجد أن الباب يتصل بالدور العلوى والسطح خلال سلم ملتصق بالسور الأيمن يتسم بأنه شديد الانحدار ؛ بحيث يوجد فى الدور العلوى نتوء لعرقلة دخول العدو من الجزء الخارجى .

العمارة الحربية العربية فى مقاطعة طليطلة :

كانت مقاطعة طليطلة تضم حصونًا مهمة فى قطاعاتها الشرقية والشمالية والغربية ، وبالنسبة لهذا القطاع الأخير تتحدث النصوص العربية والحفائر الأثرية عن تحصينات مهمة : فى كل من مدريد ، وألكالا دى إيناريس ، وقليعة دى توروتى Alcolea de torote وألدوبيا Aldovea وثيربيرا Cervera, ورِيباس Ribas وتوريخون دى أردوث Torr jon de Ardoz، وأوريخا Oreja على كل من نهر الخراما Jarama، ونهر إيناريس ونهر تاجه ، والقطاع الشرقى تبرز طلبيرة دى لارينا وباسكوس ، وقد أصبحتا ضمن مقاطعة كاثيرس ، وكذا حصنى كاستروس وأليخا .

وطبقًا للجغرافى العربى الإدريسى فقد أمر عبد الرحمن الثالث أن يعاد بناء القصبة فى طلبيرة ومساحتها ١٢ هكتارًا ، وقد بُنِيَتْ لها أسوار قوية وأبراج ذات كتل حجرية صلدة مأخوذة من منشآت رومانية ، وأثناء العصور الوسطى عرفت المدينة العربية عمليات توسعة متتالية تحت إشراف الأساقفة الطليطليين حتى بلغت مساحة مسطحة إجمالية قدرها ١٧ هكتارًا . ومحصلة هذه التوسعات نجدها فى الأبراج البرانية albarranas التى شيدها المدجنون بغرض إيقاف زحف جيوش الموحدين ، الذين صالوا وجالوا فى الأراضى الطليطلية خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر . وغير بعيد عن طلبيرة نجد المساكن الإسلامية المسماة باسكوس ، وهى عبارة عن ملجأ كبير محاط بأسوار مبنية بكتل حجرية أعدت سلفا لهذا الغرض ، وربما كانت فى البداية مكانا يلجأ إليه الفلاحون وعناصر الجيش ، وانتهى الأمر بها ليقيم فيها سكان بشكل دائم ، وبين زوجين من الأبراج غير العريضة فتحت أبواب فى الشمال والجنوب ، وهى من ناحية الشكل المعمارى تشبه ما عليه الأبواب العربية الطليطلية التى درسناها . ولقد كان للبوابة الشمالية عقد حدوى زخرفى محفور فى الكتل الحجرية ، وكذلك عقب ذو قطعة واحدة يمتد بين العضادتين ، وهذا يذكرنا بعقد باب ساكرًا ، ومخطط هذا الباب (الذى يلتزم بالقواعد القرطبية التى تم إقرارها خلال القرن التاسع) وكذا وجود دعامتين mochetas يساعدنا على القول بأن تاريخ سور "باسكوس " يعود لهذا القرن ، وبعد ذلك أقيمت القصبة التى فى الداخل خلال المدة بين القرنين العاشر والحادى عشر ، وهى قصبة مشيدة من كتل حجرية غير ملساء . وهذا الجزء من الباب ، الذى كان له عقد حدوى بين برجين قريبين ، يضم جُبًّا ذا بلاطة واحدة سقفها مقبى على شكل نصف أسطوانة .

ولقد كانت هناك قلعة أخرى ليست أقل أهمية من السابقات وهى ماكيدا Maqueda ، والتى لم يصلنا منها إلا واحدة من بواباتها الرئيسية التى تعود إلى القرن التاسع والعاشر ، ولها عقد حدوى يبلغ ارتفاعه ٣٩٠م ، ويضرب منكبه فى أسطوانة لها الشكل نفسه ؛ وهذا يذكرنا ببعض العقود فى الجسور العربية على عصر الخلافة بما فى ذلك جسر القنطرة فى طليطلة . وأثناء الحكم المسيحى تم إنشاء كوات أو فتحات فى السقف المسطح بين العقد العربى والإضافة إلى الجزء الخارجى فوق

الأبراج ، وهو نوع من التقليد الجزئى للإصلاحات المدجنة على باب ساكرا ، ولقد أثرت هذه الإصلاحات المدجنة على معظم أجزاء سور ماكيدا ؛ حيث تبرز فيه أبراج مشيدة من الدبش المحاط بشريط من الجص ذات الشكل الطليطلى ، وقد تمت الإصلاحات خلال المدة بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر . والاحتمال كبير فى أن يكون الحصن الحالى الذى يرجع إلى عصر الملوك الكاثوليك ، والذى ينسب إلى دُوَقَى ماكيدا قد حلّ محل الحصن أو القلعة العربية .

أما حصون إسكالونا ، وبويبلا دى مونتالبان ، وأوروبيسا Oropesa فقد شيدت بعد ذلك بوقت طويل ، ويسيطر الحصن الأول على وادى نهر البرش Alberche ؛ حيث يقع على مرتفع مسطح ذى مساحة كبيرة، وقد أقيم الحصن باستخدام مواد متنوعة مثل الدبش مع مداميك من الآجر ، وكذلك الطوب المصنوع من التراب المدقوق [الطابية] وأحزمة من الآجر ، وأحيانًا ما يقتصر البناء على استخدام الدبش فقط بحيث تبرز عن مدماك الآجر (الذى يرى فى الأساس فى الاستحكامات antemuro) وكذا ارتفاع الدبش - ٣٠ أو ٣٥ سم - الذى يدخل فى تناوب مع الآجر الموضوع على جانبه ورأسيا (وهذا نمط طليطلى كان يستخدم خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر) وهناك أبراج قوية بدائية واقعة فى ناحية القرية ، وفيها بروز نحو الخارج بحوالى عشرة أمتار ، ويتراوح ارتفاعها بين ١٧ و ٢٢م (وهى أعلى الأبراج فى المقاطعة الطليطلية)، وهذه الأبراج تعطى للحصن شكلاً أثريًا مميزًا . وبين الأبراج البرانية تم مد الاستحكامات التى يوجد أمامها خندق ، وفى الجزء المحازى للنهر نرى بقايا حوائط - ربما كانت تربط الحصن بالنهر على طريقة القورجه Coracha - وقد نسبت للسيد ألبارو دى لونا أعمال ترميم هامة ثم تنفيذها بالداخل ؛ حيث أقام مقرّ إقامته التى حلت محل المقر الرئيسى لمبنى - ربما كان حصنا عربيا .

أما حصن مونتالبان فقد استخدم فى بنائه الدبش الأقل ملاءمة والطوب المصنوع من التراب المدقوق [الطابية] على وزرات من الكتل الحجرية . ولهذا الحصن أبراج برانية قوية خماسية الأضلاع تذكرنا بأبراج أخرى فى كل من

الكالادى إينارِيس، ووادى الحجارة ، وكانت هناك استحكامات ـ مثلما هى الحال فى إسكالونا ـ تحيط بالجزء المقابل لشاطئ النهر ، ويرى فى الداخل جُبَّان بحجرة واحدة وقباب بيضاوية baldas تقع بين عقود تقوم بدور الأُطر مساويان تماما للحجرات العليا فى برج التكريم Homenaje أما من الخارج فإن الاستحكامات تشكل بروزاً وكأنها قورجه Coracha لحماية بئر أسطواني . وبالنسبة للحصون التى درسناها قبل ذلك، فإن حصن لا بويبلا له سمات مسيحية ترجع إلى المدة بين القرن الثالث عشر والرابع عشر .

لقد كان حصن أوروبيسا مشيّدا فى بداية الأمر ، من الدبش والطوب المصنوع من التراب المدقوق [الطابية] وهى مواد مشتركة نراها فى الأسوار الخاصة بقصبة باسكوس ، وفى حصن لا بويبلا دى مونتالبان . ولا يزال هناك حتى الآن برج قائم شبه أسطواني وقد شيِّد من الدبش ؛ وهو شديد الشبه بالبرج البرانى الذى نراه فى بوابة بادو vado بطليطلة ، وبوابات حصن سان سرباندو فى المدينة نفسها ، ونرجع أن يكون تاريخ إنشاء هذا الحصن (أوروبيسا) فى نهاية الثانى عشر وبداية الثالث عشر .

ولقد كانت كل من أوريخا Oreja وأوكانيا ، ودوس باريّوس Dos barrios وأويرتاس دى بالديكارابانو H. de Valdecarabanos وكونسويجيز Consuegra نقاطا عسكرية متقدمة للجناح الشرقى لإقليم طليطلة ، وقد نشأت جميعها – ما عدا أوريخا – على حافة المنطقة الفاصلة بين العرب والمسيحيين ، وربما كانت الغاية هى مواجهة غارات الموحدين ، ولم يتبق من الحصن العربى أوريخا إلا جُبّا له قبة نصف أسطوانية ومدببة بعض الشىء ، وتم تغطية الواجهة الداخلية بطبقة من الجص ذات اللون الأحمر، وتتناثر حول الحصن قطع الخزف الإسفنجى bizcocha والمزجج ، الذى يرجع إلى القرنين التاسع والعاشر . أما حصن دوس باريّوس فيتضمن الآن – إضافة إلى الجُبّ – عقد حدوى . ويعتبر مخطط حصن أويرتاس هاما حيث يتأقلم – كما هى الحال فى حصن لا أوريخا – على طبيعة الأراضى الصخرية . ولقد برز حصن كونسويجرا ، ذو التراث الرومانى ، خلال العصور الوسطى ببنائه من الدبش وله استحكامات سابقة عبارة عن " جحر الأرانب "، ولم يتجاوز تاريخ بنائه القرن

الثالث عشر . وقد بقيت فى القرية أطلال برج مشيد من الدبش المرصوص على هيئة مداميك الآجر على النمط الطليطلى ، وهو جزء من السور الذى كان يحيط بجزء مهم من القرية .

لكن كلا من حصن ييبيس Yebes وأوكانيا هما الأكثر أهمية ، وفيما يتعلق بالحصن الأول نعرف أن ألفونسو الثامن منح مجلس بلدية سان نيكولاس دى توليدو إيجار ييبيس بحصنها وصاريها xara طبقًا لميثاق يرجع إلى عام ١١٤٥ م . وابتداءً من حكم خيمنيث دى رادا أصبحت تلك البناية تابعة للأساقفة الطليطليين ووضع الأسقف الونسو دى كاريّوه يده عليها ١٤٨٠ م ، وقد بقيت حتى الآن ثلاثة أبراج من الحصن الذى يرجع إلى العصور الوسطى ؛ أحدها شبه دائرى ، وكانت كلها تشكل جزءًا من سور يضم داخله ما تزيد مساحته على ثلاثة هكتارات . وسيرًا على نمط منشآت أخرى إسلامية ومسيحية فى الثغر الأوسط ، فلقد تم توسعة ذلك الحصن خلال المدة بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، وذلك فى شكل سور من الدبش فيه بوابات هى: بوابة مدريد ، وبوابة طليطلة ، وبوابة المدينة ، وذلك فى الطريق المؤدية إلى أوكانيا ، وتلك الأبراج الأكثر قدما تتسم بأنها مشيدة من الدبش مع وجود الآجر فى الزوايا وشرّافات ذات أسطح هرمية ؛ أما فى الداخل فنرى أقبية بيضاوية baidas ومتقاطعة aristas وتوجد فوق السلالم قبابٌ مستعارة مشيدة من مداميك الطوب المدرّجة . واتّبع فى تشييد ذلك الأسلوب المدجن الطليطلى . ويتميز البرج الإسطوانى بأنه له ثلاثة أدوار بالإضافة إلى الشرفة، ويبرز الدور الأرضى (يكاد يكون كامل الاستدارة) الذى يشبه الأدوار الأرضية فى الأبراج العربية التى تم العثور عليها فى حصن أيوب ، وفى حصن أوييتى Huete (كوينكا) .

والبرج المستطيل الأكثر اكتمالاً فنجده فى شارع سانتا ماريا ومساحته ٩,٥٠ م × ٥,٩٠ م ونلاحظ عند الدور العلوى منه بقايا كتل حجرية ، وفى مفتاح الدور العلوى للبرج شبه المستدير نجد صورة محفورة لأسد متوثّب ، وهى إشارة لألفونسو الثامن ، رغم أن البرج منسوب إلى الأسقف بدرو تينوريو .

ومنذ أن استولى ألفونسو السابع (الرجل الذى استولى على حصن أوريخا) على أوكانيا من العرب لعبت البلدة دوراً مهمًا فى تاريخ طليطلة ، وكانت مبانيها الأولية تلتف حول دار العبادة الحالية المسماة سانتا ماريا ؛ حيث كان هناك حصن أو برج عسكرى مهم ، وقد تم تسوير هذا القطاع ودخل فى دائرته معبد مدجّن قديم له برج هو الآن بمثابة النواة للبرج الحالى الذى يرجع إلى القرن السادس عشر ، وامتدت المساكن داخل الهضبة ، وهى محاطة بأسوار جديدة من الدبش والطوب المصنوع من التراب المدقوق [الطابية] tapial وقد فتح فى الجهة الشمالية للسور بابان : أحدهما سانتا ماريا والآخر سان مارتين ؛ أما فى الزاوية الجنوبية الغربية ، والجنوبية الشرقية فنجد بوابتي: مرسية ، وأويرتاس . وعند شارع طليطلة كان يوجد الباب الذى يحمل ذلك الاسم ، ولم يتبق منه إلا بقايا أبراج مستديرة . وكان عرض السور فى الجهة الشرقية حوالى مترين ، وقد بنى كل من الحصن والأسوار فى أوكانيا على يد المدجنين ، وهم أنفسهم الذين شيدوا المبنى القديم لكنيسة سانتا ماريا وكنيسة سان خوان فى نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر .

أما الجهة الشمالية لملكة طليطلة فقد كانت مليئة بالحصون الموجودة على ضفاف كل من نهر خراما ونهر إيناريس ؛ حيث تسيطر تمامًا على مناطق مرور الجيوش العربية والمسيحية التى كانت تتوجه خارجة من مدينة سالم وأتيئثا Atienza إلى خطوط المواجهة على الثغر الأعلى ، والواقعة عند نهر دويرة Duero وإبرة Ebro، ومن هنا نجد سرّ وجود قاعة إيناريس (قلعة العربى) خلال القرن التاسع وهى قلعة هامة شيدت على مرتفع يقع على شاطئ النهر نفسه ، وأطلق عليها خلال القرن الحادى عشر قلعة عبد السلام . وغير بعيد عن القلعة (الكالا) أقيمت الكوليا دى توروتى Alcolea de Torote (القليعة) على الطريق المؤدية نفسها إلى تلامنكا Talamanca، ولقد وصلت إلينا هاتان القلعتان بأسوارهما التى اصفرّ لون كتلها الحجرية والطوب [الطابية] Tapial والدبش ، وتنتشر فى الداخل بقايا من السيراميك الذى يرجع إلى العصر العربى .

وبعد تجاوز مدة السيطرة الإسلامية تبرع كل من ألفونسو السابع والسيدة/ بيرينجيلا للكنيسة الطليطلية بحصن القلعة (الكالا) وقام الأسقف رايموندو بغزوها عام ١١١٨ م . ولقد كان فى الكالا بلدتان (بلدة الحصن التى ظلت تمارس أعمالها الحربية ، وبلدة المدينة الواقعة على بعد ثلاثة كيلو مترات من الأولى) تحت حكم خيمنث دى رادا . وقد كان مركز البلدتين مصلى " Santos ninos Justo y Pastor". وابتداءً من ذلك التاريخ أصبحت الكالا دى إيناريس جزءًا مهمًا من كنيسة طليطلة ، وكان من أبرز رجال الدين فيها: خيمنث دى رادا ، وبدرو تينوريو ، وألونسو كاريّو ، وخيمنث دى ثيسنيروس .

وكانت النواة الرئيسية للمدينة هى قصر الأساقفة، وكانت مسوّرة وكأنها " مُدَيْنة " حقيقية وحولها زادت المساكن بسرعة داخل سور مشيد من الطوب [الطابية] Tapial المدعوم بالأكتاف المشيدة من الآجر ، والأبراج المشيدة بالكتل الحجرية فى القاعدة ، وبعد ذلك بمداميك الدبش ، وقد فتح فى الأسوار بوابة: وادى الحجارة ، وبوابة بادو Vado، وبوابة مدريد ، وبوابة برغش . وكلها بوابات ذات مداخل مباشرة وسلالم للصعود إلى أعلى وشرفات للأسوار والأبراج ، ولم نعدم أبراجا برّانية ذات مخططات خماسية ، وهى أبراج حلت محل أخرى أقدم منها ولازالت ترى حتى الآن فى " القلعة العربية " للسور، وتشير التروس الخاصة بالسيد بدرو تينوريو بأن ذلك الرجل – رجل الدين – قد أقام جزءًا كبيرًا من دفاعات المدينة ، وجلب – من أجل ذلك – الكثير من الكتل الحجرية من Complutum المدينة المجاورة التى أسسها الرومان ، ولم يكن الجو العام فى المدينة يختلف كثيرًا عن طليطلة ؛ فقد كان يقيم بها خمسمائة يهودى فى منطقة كبيرة ولهم معبد أو اثنان ، ولم يكن المكان بعيدًا عن حارة المورو ؛ ومعلوم أن السور قد تم إصلاحه عدة مرات على عهد الكاردينال ثيسنيروس ، وكذلك الاستحكامات التى اختفت فى منتصف القرن السادس عشر .

ولقد وصل التأثير الطليطلى – بفضل البنّائين المدجنين – إلى الحصون والأسوار التالية الواقعة فى كل من الكالا ، ووادى الحجارة: حصن سان توركاث S. Torcaz، وسور وأبراج مدينة وادى الحجارة، وبرج حصن كوجويّودو Cogolludo، وحصن بنيافورو Penaforo وسور البقر فى حصن إيتا Hita.

وطبقًا للمصادر العربية فقد كانت مجريط – مدريد – حصنًا مهمًا وقرية أو مدينة صغيرة (مُدَينة) تأسست في القرن التاسع على يد أمير قرطبة محمد الأول ، وكان لها أسوار وخندق ومسجد جامع . وتعتبر مدريد إلى جوار كل من تلامنكا ، وبنياقورا ، وألكالا دى إيناريس ، وألكوليا دى توروتى وبعض الدفاعات الأخرى الواقعة على نهر إيناريس كانت ذا وظيفة حربية هى حماية جناح الطريق الحيوية التى تربط بين طليطلة ومدينة سالم من غارات المسيحيين ، ولقد تم إدخال إصلاحات وتدعيم على مدريد التى أسسها محمد الأول (مثلما حدث فى طليطلة) على يد عبد الرحمن الثالث ، وذلك فى بداية حكمه ، ولابد أنها أصبحت فى ظروف تمكنها من مقاومة الغارات المسيحية خلال القرن العاشر والحادى عشر – ذلك أن جيوش فرناندو الأول التى تمكنت عام ١٠٧٨م من الوصول إلى مشارف مدريد لم تستطع الاستيلاء عليها . وفى هذا المقام كان استيلاء ألفونسو السادس على طليطلة قد جرّ معه بالضرورة سقوط مدريد ، وكذلك الحصون الأخرى الواقعة على كل من نهر إيناريس ونهر خراما ونهر جوداراّما (وادى الرمّة) Guadarrama ، وأصبحت مدريد مثل الكالا تابعة لطليطلة ، وما يبرهن على ذلك هو أن الأسقف السيد/ رايموندو كان يملك عام ١١٥٢ م قطعة أرض فضاء داخل المدينة الصغيرة (مدريد) وأخذت المدينة تتوسع عمرانيًا ابتداء من الحصن العربى وأسواره ، وإلى جوار الحصن أقيمت قلعة مساحتها تتراوح بين ٩ ، ١٦٠ هكتارا تصل اليوم إلى شارع/ مايور Mayor . أما أسوارها التى كانت من أحجار الصوان ، فقد زادت ارتفاعا بواسطة كتل حجرية مرصوصة بطريقة آدية وشناوى ، وهى إصلاحات بلغت الأبراج المستطيلة المزودة بدعامات zarpas ويبلغ سمك الأسوار ٢,٦٠ م أمّا الأبراج فيصل طولها ٣,٨٠م وعرضها ٢,٢٢ م أما أبوابها الرئيسية فهى باب لابيجا Vega وباب وادى الحجارة. ووصل التوسع العمرانى المسيحى للمدينة حتى كابا باخا ، وكابا ألتا Cava Baja، Cava Alta مع أسوار لها أبراج مستديرة عمقها من ٣,٦٣ حتى ٨,٠٤ م بما فى ذلك برجان برّانيان كانا قائمين إلى جوار الباب المسمى " باب المورو Puerta de Moros وأصبح من الواضح ارتباط مدريد بطليطلة ، وذلك ما نراه فى دور العبادة المدجنة: سان نيكولاس، وسان بدرو، وسان أندرس .

٢- العمارة الدينية

طليطلة: تشير وثائق المستعربين إلى وجود كنيسة سان أندرس حوالى ١١٥٦م ؛ وهى كنيسة هامة لمعرفة عمليات تحوّل الكنائس القوطية القديمة إلى مساجد ثم تحولها بعد ذلك إلى كنائس مدجّنة الأسلوب، ولقد كانت فى البداية دارا للعبادة قوطية ، واستخدمت عناصرها المعمارية (التيجان وقواعد الأعمدة) فى إقامة الكنيسة المدجنة خلال المدة بين القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وقبل هذه الأخيرة كان هناك مسجد لم يصلنا منه إلا المئذنة التى أفاد منها المدجنون ؛ وهو برج مربع الشكل كل ضلع فيه ٤م ، وله عمود مركزى (ذكر) طول أضلاعه ١,٤٥ م وارتفاعه ١٥,١٠ م وهذا كله كاف لنربط تشييده بالمنارات الأندلسية ذات العمارة الرشيقة ، ويلاحظ أن الدبش قد استخدم فى البناء ، وكان على شكل أحزمة يبلغ ارتفاعها ٣٠سم ، وهذا شديد الاتّساق مع وسائل البناء الطليطلية الأولية ، أضف إلى ذلك وجود عقد حدوى ذى منكب بارز وإفريز . وكان من نتائج الإصلاحات المسيحية – المدجنة إعادة هيكله المبنى (دار العبادة) من جديد ، واستخدمت أشرطة من الدبش بارتفاع يتراوح بين ٠٤ , ٥٤سم ؛ مع وجود ثلاث بلاطات ومنصة ذات عقود فى البلاطة الرئيسية . ومع فرانثيسكو دى روخاس يتم البدء فى إصلاحات جديدة مع مطلع القرن السادس عشر مؤداها وضع مقصورة جديدة للكهنة ومذبحا ذا أسلوب قوطى متأخر . وقبل ذلك كان المدجنون قد شيدوا صحنا – مقرا للإقامة فى الجزء الجنوبى لدار العبادة ، وبه عقود حدوية مشرشرة وأشرطة من الأفاريز ؛ وكل ذلك هو عبارة عن استلهام مقارّ الإقامة فى كل من دير سانتا كلارا ودير لا كوثبثيون فرانثيسكا بالمدينة .

سان لورنثو:

وفيما يتعلق بالمصلى الواقع فى الدور السفلى لبرج سان لورنثو ينبغى أن نتوقف قليلا لنتأمله ؛ فلقد تولى فرناندو شويكا جويتيا F. Ch. Goitia ترميمه مؤخرا ، وهو

عبارة عن مساحة صغيرة مربعة بها عقد ذو خمسة فصوص فى حائط الواجهة الداخلية (الصدر) وهو عقد كان يتكرر طبقا لما رأينا فى الحوائط الجانبية . ومن خلال رسم قديم قام به ث. دى لوكى فإن هذه العقود تبدو غاية فى التدهور ؛ ذلك أن المصلى قد استخدم فى إقامة السلم المؤدى إلى الأدوار العليا للبرج ، وقد تم ذلك خلال نهاية السابع عشر وبداية الثامن عشر . ولقد كانت دار العبادة تلك قائمة عام ١١٢١ م. ويدرج جومث مورينو المبنى ضمن المبانى الإسلامية المتأخرة بناءً على طريقة البناء . أما المبنى الحالى فهو متجه نحو المشرق إلا أن المصلى والبرج متجهان نحو الجنوب الشرقى ، وهذا ما يحدو بنا إلى الظن بأنه كان محراب مسجد ، وأن ذلك المسجد الإسلامى قد استخدم ككنيسة حتى تم إحداث تغييرات جوهرية على المبنى ككل . وتكمن المشكلة فى أن نعرف فيما إذا كان المصلى (الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر) جزء من البرج – المئذنة الذى اختفى أم لا ، وهى حالة شهدناها فى المسجد الموحدى تنمل فى مراكش . ففى هذا المسجد ومسجد بورمادا دى سالى Bourmada de Salé نجد أن " المسرح " misrah-s يوجد داخل الأبراج ، وهى أمثلة يمكن أن تضمن لنا وجود ارتباط بين المحراب – البرج فى كنيسة سان لورنثو بطليطلة . وهناك بديل آخر يمكن أن يوضع فى الاعتبار ، وهو أنه فى حالات مثل هذه نجد أنه عند البدء فى إعادة هيكلة دار العبادة ثم اللجوء إلى الكلاشيه البرج – المصلى الشائع الاستخدام فى العمارة خلال العصور الوسطى: مثل أبراج سان سباستيان دى روندا ، وسانتياجو دى مالقة ، هذا بالإضافة إلى أمثلة أخرى أندلسية وأرغنية ، وليس بوسعنا نسيان المصلى الواقع تحت برج كاتدرائية طليطلة .

سان ميجل الألتو S. M. El Alto

من المنطقى أن ينسب العقد حدوى إلى مسجد أنشئ فى المدينة خلال الحكم الإسلامى ، وهو اليوم عقد غير مستخدم ويوجد فى سان ميجل . ويقع فى الحائط الشمالى لدار العبادة الحالية ، وبرجه ذو طراز مدجن (القرن الثالث عشر والرابع عشر) ومن الطبيعى أن يكون المبنى القديم الذى أقيم هناك ، والذى إليه ينسب

العقد المذكور كان سابقا على البرج ؛ ذلك أن الوثائق الخاصة بالمستعربين (١١٧٤ ، ١١٧٨) تشير إليه . ويتسم العقد بملامحه المعمارية الموروثة عن عصر الخلافة رغم أنه شيد من الآجر ، وبدون الشرشرة ، ويتكئ على حدائر ذات حليات معمارية مقعّرة nacelillas.

أما منكب العقد فقد كان محاطا بشريط مزدوج من الآجر ، والذى يرتبط من أسفل بالإفريز ، وبذلك يظهر نفسه على شكل نوافذ الأبراج التى تعتبر أقدم المبانى فى المدينة مثل : سانتياجو دل أرّابال ، وسان باتولوميه - حيث ربطناه فى البداية بالمآذن الإسلامية التى أعيد استخدامها ، وهو نمط من العقود يتكرر فى مسجد تونيرّياس منزل الدباغين وفى منزل كائن فى بولاس بيخاس Bulas Viejas (القرن الحادى عشر) ومن الأمور الأساسية فى هذه المحاولة الخطرة لإحياء المساجد العثور على وجهة المبنى الطليطلى إلى الجنوب أو الجنوب الشرقى ، مثل : لاماجدالينا، وسانت خوستا إلى روفينا، وسان لوكاس، وسان سباستيان بالإضافة إلى مصلى سان لورنثو الذى درسناه قبل ذلك . ونكتفى بما هو قائم فى سانتا ماريا دى نيبلا S. M. de Niebla فقد كانت مسجدا موجها نحو الجنوب طبقا لما يدل عليه المحراب المربع الشكل الذى تم الكشف عنه . ويقوم المبنى الحالى على أساسات المسجد رغم أنه فُرض عليه الاتجاه نحو الشرق ، ولتحويله من المسجد إلى الكنيسة تم إزالة الأكتاف أو الأعمدة القائمة فى المسجد . ولقد كان من السهل إجراء تلك التعديلات؛ ذلك أنها لا تؤثر أبداً على البنية العربية ، والتى وجب الحفاظ عليها بكل السبل. وتكررت الحالة نفسها فى مسجد سانتا كلارا دى قرطبة ؛ فقد كانت الوجهة هى الجنوب ، فعندما تم تحويلها إلى كنيسة خلال القرن الثالث عشر تم الحفاظ تماماً على الحوائط التى تحد المبنى ذلك أن أية إضافة جديدة نحو الشرق سوف تكون عقبة بالنسبة لشارع الملك إيريديا Rey Heredia الذى يعتبر العصب الرئيسى لقرطبة الإسلامية . وأعتقد أن تحويل مسجد الباب المردوم إلى كنيسة - مصلى لم يواجه مشاكل كبيرة ؛ ذلك أن المسجد كان عبارة عن مصلى - محراب يفتح على صحن، أو مساحة فى الهواء الطلق .

عقود صغيرة محفورة على لوحات من الطين المحروق :

نرى فى دور العبادة المدجنة فى طليطلة نوافذ صغيرة – منتشرة نسبيًا – أو مزاغل بها عقود صغيرة محفورة على قطعة من السيراميك غير المزجج ، وهذه العقود يمكن أن تكون حدوية أو مفصصة أو ذات سمات قوطية ، ويمكن رؤية ثلاثة من هذه العقود فى برج كنيسة سان سباستيان ، التى نُرجع تاريخ تشييدها إلى القرنين الرابع والخامس عشر ؛ أى أن من الواضح أن البرج لاحق تاريخيا على الكنيسة ، وأحد هذه العقود وهو عقد مستدق الرأس Conopial الأمر الذى يؤكد تاريخ البناء الذى ننوّه به . وهناك عقد آخر مشابه فى المذبح الخاص بكنيسة سان أنطولين S.Antolin الملحق بالبلاطة الوحيدة لدير سانت إيزابيل لاريال . وهنا نجد العقد من خمسة فصوص ، ونذكر وثائق المستغربين هذا المعبد خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر .

مقاطعة طلبيرة :

هناك كنائس سانتياجو وسان أندرس وسان بدرو دى طلبيرة ؛ حيث نرى فيها التأثيرات الطليطلية وتطورها الملحوظ ، ويرجع ذلك فى المقام الأول إلى تدخل السيد / بدرو تينوريو الأسقف الذى شُيِّد فى القرية التى أسسها " جسر الأسقف " ، وهو عبارة عن دار للعبادة مدجنة الأسلوب ، ولقد أجرى عليه تعديل كبير خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ونرى فى البرج شعار الأسد المتوثب الخاص بالأسقف ، ولم يتبق من البناء المدجن إلا العقد الحدوى الكائن على المدخل ، والذى يقع تحت عقد حدوى آخر وكلاهما مشيد من الآجر .

أوكانيا Ocana :

احتفظت كنيسة سانتا ماريا (ذات الطراز الخاص بعصر النهضة) ببرج دار قديمة للعبادة يرجع إلى القرن الثالث عشر ، ولقد تم تغطيته من الخارج بحائط من

الدبش ، وأضيف إليه طابق آخر لوضع الأجراس . وهذا البرج المدجن كانت به مداميك من الدبش ، وعمودا فى الوسط (الذكر) من الدبش أيضا ، وسلم له سقف عبارة عن قباب مستعارة مشيدة بمداميك من الآجر الموضوعة بطريقة مدرجّة . ومن الخارج لازلنا نرى حتى الآن عقد حدوى مدبب ، وحوائط البرج الحالى يصل سمكها حوالى ١٥٠ سم مقابل ٥٠ سم سمك حوائط البرج القديم ، ويمكن المجازفة بالقول بأن الكنيسة المدجنة هى مكان مسجد، رغم أن تحديد ملامح هذا الأخير صعب للغاية .

الكالا دى إينارس :

لقد وصلت إلينا أقدم دور العبادة فى الكالا دى إيناريس بالأسماء التى تشير إليها ، لكنها تكاد تخلو منها ملامحها الفنية المدجنة أو المسيحية ، ولقد نجا من عملية المَحوْ والقضاء على العمارة المدجنة ذات الاستلهام الطليطلى فى أراضى الكالا دى إينارس بعض دور العبادة وهى كامارما دى إستروبلاس Camarma ، وبالديلتشا Valdilecha فى محافظة مدريد .

ويبرهن الفن المدجن ذو الأسلوب الجديد، والذى أعلى من شأنه كل من الأسقف ألونسو دى كاربّو والأسقف خيمنيث دى ثيسنيروس فى القصر الأسقفى (الذى كان مليئًا – آنذاك – بالكثير من الأسقف المدجنة ذات الطراز الإسلامى) وفى مصلى سان الدفونسو دى لا أونيبرسيداد (فى الجامعة) S.I de la Universidad على أن قيامهما بهدم دور العبادة القديمة للقرية لم يكن محصلة عداء للعروبة ، أو عداء للمدجنين ، بل للتحول الذى لا مناص منه ، والذى طرأ على السكان المحيطين بدور العبادة الجديدة . ولقد اجتهد ثيسنيروس – الرجل المجدّد – فى جعل الكالا طليطلة مصغرة وذات ملامح ثقافية ؛ وهو جهد كان له تأثير على المنطقة الحضرية ، وعلى العمارة التى تحددت ملامحها بعد ذلك بين الأسلوب القوطى المتأخر والبلاتيرى .

أما نمط دار العبادة فى الكالا وإطارها الجغرافى فقد كان عبارة عن مصلى له بلاطة واحدة وجذع شبه أسطوانى أو متعدد الأضلاع ، وهو فى هذا يسير على إيقاع

الكنائس الكائنة فى الشمال الأسلوب الرومانى والمشيدة بالآجر ، والتى كانت قد استقرت ملامحها فى طليطلة خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر (كنيسة سان بارتولومية ، وسان بيثنتى، ومصلى كريستو دى لابيجا) وهو عبارة عن دار للعبادة فرض نفسه على كامارما دى إستروبيلاس ، وكوبيو ديأوثيدا Cubillo de uceda ومصلى أومانيخوس Homanejos وكنيسة ميلاجروس دى تلامنكا ، وسان خيل دى وادى الحجارة ، وسان نيكولاس دى مدريد . وبداية كانت دور العبارة هذه (المصليات) قد شيدت حوالى عام ١٢١٢م وبعدها جاءت دور العبادة فى الكالا وهى :- سان خوان دى لوس كابابيّروس S.J.des Caballeres، وكنيسة سانتا ماريا التى زالت من الوجود والتى كانت تقع خارج الأسوار ، ومعبد سان خوستو إى باستور الذى يعزى بناؤه إلى السيد/ خيمنيث دى رادا . هناك كنائس صغيرة - مصليات خارج الدائرة العمرانية ermitas - على أساس أن تعداد السكان لم يكن كبيراً . وترجع دور العبادة - المصليات التالية لمدة متأخرة : سانتا أورسولا، وسان الديفونسو دى لا أمنيوسيداد الذى أقيم خلال المدة بين ١٤٩٧ - ١٤٩٨ م ، وتمت زخرفته بالجص على الطريقة البلاتيرية، وكذا بالأسقف من طراز Par y nudillo "المسند والرباط" ؛ حيث نجد فى إزاراته ومناطق الانتقال فيه شعارات الكاردينال ثينبروس . وهذه الأسقف التى تعتبر توأما لتلك الموجودة فى دار العبادة موراثيا دى لوس ميليروس Moratilla de los Meleros بمحافظة وادى الحجارة تفتقر إلى " أزواج من الأوتار " Pares de Tirantes. ويمكننا أن نرى ملامح التعديل الذى أجرى على دور العبادة ذات البلاطة والمذبح الوحيدين فى الكالا فى الدور التالية : سان خوان ؛ حيث أضيف إليها خلال القرن الخامس عشر برج ، ومصلى أنتيثانا Antezana, ومصلى أويدور (القاضى) بدرو دياث دى طليطلة Oidor P.D. deT.، ودار العبادة هذه عبارة عن مساحة مستطيلة ٨ × ٦,١٠ م ولها ثلاث كوات فى حائط الواجهه الداخلية (الصدر) وداخل المصلى مزخرفة بالجص على الطريقة القوطية المتأخرة ، لكننا لا نعدم بعض الملامح المدجنة مثل عقد المدخل .

لكن كلا من دار العبادة سان توركاث S. Torcaz وبالديلتشا Valdilecha هما أكثر تعقيداً ؛ فالأولى لها ثلاث بلاطات ، وحوائط مشيدة بالدبش الذى يتخلله مداميك

من الآجر ، وكذا برج أعيد إصلاحه بشكل جذرى فى الجزء العلوى منه مثلما هى الحال فى كنيسة كوبيو دى أوثيدا ، وكنيسة سان نيكولاس بمدريد ، وما زال هناك حتى الآن زوجان من العقود ذات ثلاثة فصوص وذات الشكل الطليطلى ، وقد أقيمت مقصورة ذات جزءين لها قباب نصف مستديرة بين البلاطة الرئيسية والمذبح ، وهى على شاكلة البنية الرومانية ، ومشيدة من الآجر ؛ حيث نراها أيضا فى كنيسة سانتياجو دل أرّابال دى طليطلة ، وكوبيودى أوثيدا، وكنيسة لوس ميلاجروس دى تلامنكا . وتأثير المدجنات الطليطلية نراها بشكل أكثر مباشرة فى كنيسة بالديلتشا ذات العقود المفصصة التى تضم عقود حدوية خارج المذبح وداخله ، وهذه العقود وكذا دهان الطاقية الخاصة بالمذبح تذكرنا بمذبح الباب المردوم فى طليطلة .

ولم يصل إلينا على أراضى الكالا من الأبراج المدجنة إلا برج داجانثو Daganzo الذى شُيد من الآجر فوق وزرة مرتفعة من كتل حجرية ربما أخذت من مبانى رومانية كانت موجودة بالقرب من القرية. وينقسم البرج إلى ثلاث طبقات بما فى ذلك البرج الحديث ؛ فالطبقة العليا بها نوافذ توأم ذات صخرة مزدوجة مدببة على حافتها خطان زخرفيان مسننان ، وبحيث نجد أن البناء بكامله صورة طبق الأصل لبرج سانتا ماريا دى لافونتى دى فى وادى الحجارة Guadalajara . ولقد كان المعبد الأولى عبارة عن بلاطة وحيدة وبرج إلى جوارها مثلما هى الحال فى كنيسة إيروستس Erustes. وبرج "تورّس دى لا ألاميدا " يعتبر مدجنًا فى جزئه السفلى المشيد من الدبش ومداميك من الآجر على النمط الطليطلى .

وادى الحجارة Guadalajara :

يرجع ارتباط وادى الحجارة بالكنيسة الطليطلية إلى أيام الأسقف السيد / رايموندو الذى أعطى عام ١١٣٥ م مجلس الأساقفة فى طليطلة – ثلث الأسقفية فى وادى الحجارة بالإضافة إلى أماكن أخرى فى الأبرشية ، وطبقا لـ Liber Priviligiorum للكنيسة الطليطلية منح ألفونسو الثامن أسقف طليطلة ، السيد / ثيريدونو بعض

الحمامات الواقعة عند بوابة البار فانيث . ولم يصلنا من دور العبادة العشرة الموجودة فى وادى الحجارة إلا سانتا ماريا دى لافوينتى ، وسان خيل ، وسان بارتولومية (المسماة سابقا سانتا ماريا لا أنتجوا) وسانتا كلارا، وكان هناك مسجد ومعبد يهودى بالقرب من سانتا كلارا .

ويرجع تاريخ بناء كنيسة سانتا ماريا دى لافوينتى إلى القرن الرابع عشر ، وهى كنيسة مكونة من ثلاث بلاطات وأسقف خشبية على طريقة المسند والرباط ، ويرجع منعزل عن المبنى يقع نحو الرأس مثلما هى الحال فى كنيسة سانتياجو دل أرّابال بطليطلة . وهناك علاقة بين البرج وبين برج كنيسة سان بدرو دى مدريد وبرج كنيسة داجانثو ، ولقد تم استلهام البابين الصغيرين المؤديين إلى الداخل من الأبواب الناصرية فى صالة العدل وباب النبيذ فى الحمراء . وتعتبر كنيسة سان خيل أكثر تواضعًا ؛ فهى على ما يبدو مكونة من بلاطة واحدة ومذبح شبة أسطوانى له ثلاثة مفاتيح وبه ثلاثة عشر عقداً نصف أسطوانية مزدوجة فى كل واحد من المفاتيح . وقد أضيف للمذبح – خلال القرن الخامس عشر – مصلى أسسه سانشيث دى أوروشكو ومزخرف من الداخل بالجص الممتاز على الطريقة الطليطلية ؛ حيث تجمع " الطبيعة " التى نجدها فى معبد الترانزيتو بطليطلة مع التوريقات والتشبيكات ذات الطبيعة الإسلامية مع نقوش كتابية عربية . وقد كانت كنيسة سانتو تومية ذات بلاطة واحدة ومذبح شبه أسطوانى مشيد من الدبش المحاط بإزار من الجص والنوافذ بها عقود ذات فصوص .

وتعد كنيسة سانت كلارا فى وادى الحجارة الكنيسة الثانية فى الأهمية بعد كنيسة سانتا ماريا دى لافوينتى ، وقد أسست فى بداية القرن الرابع عشر بتدخل من السيدة / ماريا فرنانديث كورثين ، ولها ثلاث بلاطات ومذبح متعدد الأضلاع له فيه ذات أضلاع ودعامات Contrafuertes مزدوجة ، وعقود البلاطات هى عقود مدببة ومزدوجة ، ويبرز فيها السقف ذو المسند والرباط فى هذا المبنى ؛ حيث إن الأربطة تستند على دعامات ذات شكل مفصص تشبة تلك التى نجدها فى سقف معبد الترانزيتو . وأضيفت – تحت السقف وبين النوافذ العليا – زخرفة جصية بها

ميداليات ذات فصوص معقودة ، وتضم في داخلها شعارات المؤسسين القشتاليين ؛ وهى عبارة عن أسود متوثبة ونسور . ومثلما هى الحال فى كنيسة إيروستس ومصلى سان الديفونسو فى الكالا نجد أن حوائط الكنيسة كانت مشيدة من الطوب المصنوع من التراب المدقوق مع مداميك من الآجر .

وخارج وادى الحجارة العاصمة نجد كنائس من أهمها كوبيوّ دى أوثيدا ذات البلاطة الواحدة فى بداية الأمر ، ومقصورة للكهنة ذات الحجرتين ومذبح متعدد الأضلاع ، ومنابت عقد نصف أسطوانية . ويمكن ملاحظة الملامح الطليطلية فى المبنى من خلال حوائط مقصورة الكهنة المتوجة بعقود حدوية رشيقة، ويوجد فى البرج عقد مفصص داخله مزغل ، ويقع البرج عند مقدمة المذبح إلى اليسار . وفى بر يهوى ، التى كان حصنها مقر إقامة للأساقفة الطليطليين ، نجد كنيسة سان ميجل وكنيسة سان بدرو. ففى الأولى نجد الجمع بين ما هو رومانى من خلال الحجر- الواجهة – وما هو رومانى من خلال الآجر وبين المدجن الطليطلى ، ويلاحظ هذا الأسلوب الأخير بوضوح فى أفاريز العقود الفاصلة بين البلاطات الثلاث ، وفى النوافذ ذات العقود الحدوية الواقعة فوقها . ويرجع تاريخ إنشائها إلى القرن الرابع عشر، وهناك ارتباط واضح بينها وبين كل من كنيسة سانتا ماريا وكنيسة سانتاكلارا فى وادى الحجارة ، ومن الجهة الخارجية توجد عقود منتفخة من الآجر لكل من المذبح ومقصورة الكهنة ؛ أما من الداخل فنجد عقودا نصف أسطوانية ومفصصة ، وعقودا مدببة داخلة تحت أخرى ذات سبعة فصوص .

مدريد :

وبعد أن كرست كل من كنيسة سانتا ماريا وكنيسة سان سلبادور لأداء الشعائر المسيحية بعد أن كانتا مسجدين أصبح من المنطقى أن تقام خلال القرن الثانى عشر دار جديدة للعبادة للوفاء بالحاجات اليومية للسكان الجدد الذين أخذوا يستقرون فى المدينة ذات الستة عشر هكتارا، وتعتبر كنيسة سان بدرو الدليل الساطع على التوسع

الذى جرى فى مدريد – بحيث أصبحت المساحة ستة وثلاثين هكتاراً مسوّرة . وقد أقيمت الكنيسة خلال القرن الثالث عشر فى الوقت نفسه الذى أقيمت فيه كنيسة سان أندرس ، وهذا ما نستخلصه من " لائحة " Fuero مدريد ، كما أن وجود مسجد فى المدينة حتى وقت متأخر يبرهن على أن حارة المورو تقع دوما فى المكان المحدد لها وهو إلى جوار بوابة المورو Puerta Moros وتعتبر كنيسة سان نيكولاس خلاصة الكنائس التى أقيمت فى مدريد خلال العصور الوسطى ؛ فلها برج رقيق يذكرنا بالمآذن الأندلسية المشيدة من الآجر . ويلاحظ أن داخله (مربع الشكل وعمود مربع فى الوسط (الذكر) والسلم ذا السقف الخشبى على شكل عتب مدرّج) وخارجه (ثلاث طبقات من العقود: السفلى مفصصة / أما العليا فهى على شكل حدوى) يذكراننا بمنارات سانتا كلارا فى قرطبة وسان خوسيه فى غرناطة ، كما أن شكلها الخارجى يجعلنا نربطها بالمئذنة الموحدية الموجودة فى مسجد كواتروابيتان بإشبيلية Cuatrohabitan. ولا يعنى ذلك أن التأثير الطليطلى أصبح بعيدا ؛ ذلك أن خطوط registros المفترضة للعقود ، والتى تم تصورها بشكل أفقى تشكل نموذجًا للمدجنات الطليطلية التى انتهى بها الأمر بالانتشار بين أبراج بها كثير من البهرجة ؛ مثل برج سان ميجيل دى طليطلة وبرج كنيسة أيّسكاس . وقد تم البناء باستخدام الآجر ما عدا وزرة صغيرة من الكتل الحجرية . وتتوافق أبعاد مساحته وارتفاعه حتى منطقة تثبيت الأجراس (٣,٧٠م × ١٥,٦٠ م) مع الأبراج الطليطلية الأولية حيث نرى أن برج سان أندرس تبلغ مساحته ٤ × ١٥,١٠ م مقابل أبراج أجراس لاحقة تتراوح بين ٤,٥ م عند القاعدة ٢٠ × أو ٢٥ مارتفاعا، مثلما نجده فى برج أيّسكاس .

نرى من جديد أن التأثيرات الطليطلية والأندلسية تلتقى فى برج ماجدالينا ببلدة خيتافى Getafe – مدريد – الذى بنى بكامله باستخدام الآجر ، والسلم له قباب مستعارة تم التوصل إليها عن طريق تقريب مداميك الآجر ، وفراعات مركبة على العمود الأوسط (الذكر) سيراً على ما هو متبع فى الخيرالدا والأبراج المدجنة فى مدينة ترويل [تروال] Teruel .

٣ - العمارة المدنية

لوحظ أن قصور الحمراء والمنازل الكبرى المدجنة فى كل من إشبيلية وطليطلة عصر الملك السيد بدرو (خلال القرن الرابع عشر) متشابهة فى عمارتها وبها شعارات متنوعة رغم أنها تدخل فى إطار خط مقصود بما فى ذلك الرموز (من الأيدى والمفاتيح) والطقوس أو التقاليد الملكية (القبة) والصالة والردهة السابقة عليها والصالون أو الحجرة الفسيحة المستطيلة وبها حواجز أو مقاصير فى الأطراف . ولقد أقام الحكام سواء من هذا الجانب أو ذاك (خلال مدة حرب الاسترداد) فى منازل متشابهة فنيا ، ووصل الأمر فى بعض الأحوال إلى عدم معرفة ما إذا كانت ملكيتها عربية أو مسيحية ، والسبب هو أن " المعلّمين " المدجنين الذين كانوا يعملون فى خدمة المَلَكيّة الغربية وضعوا فى يدها ابتداءً من القرن الثانى عشر كافة أنواع الثراء الفنى الإسلامى الموروث عن عصر الخلفاء وعصر ملوك الطوائف والمرابطين والموحدين . وعندما نصل إلى القرن الرابع عشر بدا أنهم تمثّلوا جيداً الفن الناصرى فى غرناطة . والأغلبية العظمى للمنازل المنيفة والقصور التى أقامها الملوك المسيحيون فى قشتالة وليون بها دائما مسحة من الفن العربى . وابتداءً من الملك ألفونسو السادس وحتى عصر الملك إنريكى الثانى تراستمارا عاش ملوكنا الذين عارضوا وجود المرابطين والموحدين والناصريين فى منازل عربية قديمة فى تلك التى أقيمت ذات المخطط القائم على النموذج الإسلامى . ومن الحالات الشائعة هو أن بعض المنازل العربية التى ترجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر تدخل فى عملية تبادلية مع منشآت على الطراز المدجن فى الإطار الملكى المشترك نفسه . وفيما يتعلق بالنقوش الكتابية العربية التى اتسمت فى قصر الحمراء بحيويتها وطزاجتها نجدها تنتقل إلى المبانى المدجنة ، وقد أصبحت ضئيلة الانتشار ومكررة - فهناك ألفاظ مثل لفظ الجلالة " الله " متبوعة ببعض الألفاظ الأخرى مثل " بركة " و " الملك " والسعادة والوفرة " " الملك لله " العظمة لله وحده " ... إلخ.

ويعتبر النصف الثانى للقرن الرابع عشر فى طليطلة عصر زيادة المنشآت المدجنة ؛ فبالإضافة إلى صالون ميسا وورشة المورو (تلك الصالات العظيمة ذات

المخطط العربى الذى يقسم المساحة فى ثلاثة أجزاء) أقيم الصالون المسمى كورّال دى دييجو Corral de Don Diego سيراً على طراز قبة صالة العدل بقصر إشبيلية وبه ثلاث كوّات رمزية فى حائط الصدر ، أما الجزء العلوى فهو مثمن ، وذلك لاستيعاب السقف الرائع المثمن الأضلاع المصنوع من الخشب . وبالنسبة للأديرة الطليطلية المؤسسة على هذا النحو خلال المدة بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر هناك بقايا هامة من قصور ملكية أو مبانى للنبلاء بعيدة عن الأنظار ، وأعظم مثال على ذلك دير سامنا إيزابيل لاريال ، ودير سانتا كلارا . وصالة المجمع الكنسى ، التى توجد فى الدير الأول (وهى ذات مساحة مستطيلة وبها قواطيع أو حنيات ، مزخرفة بإفريز من المقربصات من الطراز الناصرى ، وقد أضيف إليه نقش كتابى قوطى ، حيث نجد اسم: دييجو جومث دى طليطلة (الرجل الذى أسس هذه القصور) واسم الملك السيد بدرو ، ويوجد على أحد عقودها زخارف جصية ذات لفائف وأوراق الكرْم وعصافير وهذه العناصر كلها تشبه الزخرفة "الطبيعية" الموجودة فى معبد الترانزيتو وفى قصير " السمنار الصغير " . ويوجد فى البوابة الصغيرة المؤدية إلى ميدان سانتا إيزابيل عقد مدبب داخله عتب ، وكلاهما مزخرف بتروس تخص آل طليطلة ، وآل أيالا ، وهو عبارة عن حصن وذئبين وشعار جماعة لاباندا الذى رأيناه فى القصور الأندلسية الخاصة بالملك السيد بدرو . وهناك بوابة مشابهة وهى التى تخص قصر آل طليطلة .

وفى داخل دير سانتا كلارا تجتمع الصحون - مقار الإقامة مع حجرات ترجع إلى القرون الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر (حيث نجد الأولى ذات عقود حدوية وأفاريز) وزخارف جصية من المعينات sebka الموحدية والسقف الخشبى ذى المسند والرباط ، وأربطة وأطراف دعامات السقف التى تشبه تلك التى نراها فى معبد الترانزيتو ؛ حيث تتكرر النقوش الكتابية العربية فى الإزارات " السعادة والرخاء " . وهذا المنزل كان فى الأصل منزلا عربيا يرجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر، وذلك حسبما نستخلصه من وجود عقود حدوية توأمية ، وذات أبدان وتيجان تسير على الأسلوب المتبع فى مدينة الزهراء.

ومع نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر أخذ هذا الفن ، الذى يرجع إلى عهد الملك بدرو يتراجع ويفسح الباب أمام عمارة يسيطر عليها الأسلوب القوطى الخاص بالملوك الكاثوليك . وأبرز المنشآت الخاصة بهذه المدة نراها فى قصر فوينساليدا دى طليطلة ، ومنزل السيد/ جوتير دى كارديناس دى أوكانيا ؛ حيث نرى نمطًا من الصحون (الأكتاف المثمنة وعتب وقباقيب خشبية مشغولة من كلا الجانبين) بلغ أقصى انتشار له فى طليطلة (مثل صحن دير سانتا كلار لا ريال) وفى الكالا دى إينارس (مستشفى أتينثا) وبيبس (منازل خاصة) وأقيم فى بلدة توريخوس منزل رئيسى (هو اليوم أحد مكونات دير الأمهات الفرنسيسكانيات Madres Concep-cionistas Franciscanas) أسسته تيريسا إنريكس " La Loca del Sacramento" مجنونة القربان المقدس " زوجة السيد/ جوتير دى كارديناس الرجل الذى أسس قصر أوكانيا . ويحتوى الصحن على أعمدة طراز عصر النهضة وعقود موتورة Carpanel ودهليز مجاور له عتب وقباقيب ذات شكل مفصص تسير على الأسلوب المدجن المتأخر .

أما فى الكالا دى إيناريس فإن المنزل الذى اختفى (والمسمى منزل الكاهن روكا Canonigo Roca) كان به عقد من الجص على الطراز الناصرى ، وزخرفة من اللفائف وأوراق الكرم تشبه تلك التى نجدها على عقد صالون ميسا بطليطلة . وكان هناك منزل هام آخر فى الدير المسمى بدير لا ماجدالينا بهذه المدينة ، ومنه ورد عرق خشب (أحد البراطيم) ملوّن ومزخرف بالسعف على الطراز الإسلامى ، وكذلك تشبيكات صغيرة وتروس: حصون وسباع متوثبة وأوانى للزهور ، إلا أن العمارة الخاصة بمقار الإقامة فى الكالا والأكثر أهمية ، والمشيدة خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر تمثلت فى قصر الأساقفة ، ومنه نُبرز صالون الاجتماعات Sal?n de Concilios ؛ فهو عبارة عن مساحة أبعادها ٤٨ × ٨,٥٠ م بما فى ذلك حنيتين - الأمر الذى يجعله يظهر وكأنه صالة طليطلية فسيحة ، ولقد أسهم عدد من رجال الدين (الأساقف) فى إصدار الأوامر بزخرفته ابتداءً بالسيد بدرو تينوريو ومرورا بالسيد/ خوان دى كونتريراس وانتهاء بالسيد/ يوسف أوريخونو Yucaf Orejuno. وهناك واجهات ذات أبواب ونوافذ مصممة ومزخرفة على الطريقة المدجنة والقوطية؛

حيث نجد فيها تناوبا بين المناور وتشبيكات إسلامية ، من ثمانية إلى ستة عشر طرفًا، ومقربصات وزخرفة " طبيعية " طليطلية . أما السقف فهو من أعظم أعمال النجارة الطليطلية يضاهيه فى ذلك سقف كنيسة توردیسیّاس وسقف صالون ميسا . وكان المتبع فيه طريقة المسند والرباط من نمط (المكشوف) Ataujerado وبه عناقيد من المقربصات فى المصدّ almizate وأزواج من الأوتار tirantas الكائنة على دعامات على شكل حرف S نشهد فى الأزر تروسا عبارة عن حصن وأسود وصلبان من تلك الخاصة بالقديس سانتياجو ، أما الألوان فكانت الأحمر والأزرق والذهبى . وهناك أسقف أخرى - فرخ - توجد فى صالون السيد/ دييجو فى القصر ، غير أنها مزخرفة على الطريقة البلاتيرية ، ومع هذا فإن نموذج "القَصْعات" Casones به يسير على النهج الإسلامى مثلما نراه فى أسقف صالة الاجتماعات Capitular بكاتدرائية طليطلة ، ويلاحظ تكرار شعار السيد/ خيمنث ثيسنيروس ضمن العناصر الزخرفية .

تمكن ألفونسو الثامن من غزو كوينكا عام ١١٧٧ م وهو العام الذى بدأت فيه توسيعات الدفاعات العربية الموجودة فى المدينة ، ولقد تبرع هذا الملك لكاتدرائية المدينة التى بدأت أعمال البناء فيها عام ١١٩٩ م تحت إشراف الأسقف خيمنث دى رادا . وخلال النصف الثانى من القرن الثالث عشر أقيم القصر الأسقفى المجاور للكاتدرائية ، والذى بقى منه حتى الآن صالون ضخم مساحته ٢٤,٤٠ × ٧,٧٠ م، وكان على شاكلة صالون الاجتماعات مثلما هى الحال فى القصور الأسقفية فى كل من طليطلة والكالا دى اينارس . وكانت له أفاريز من الجص تحتوى على نقوش كتابية كوفية ، ويتخللها صور أشخاص عادت للظهور بعد ذلك بقرن من الزمان فى الزخارف الجصية الطليطلية بالقصور ، والنقوش الكتابية التى تشبه بعض الشىء - تلك التى نجدها فى لاس أويلجاس دى برغش تكرر عبارة " المجد والشرف " و " السعادة والصحة " و "المجد والملك لله " .

ويمكن أن نرى زخارف جصية ، ترتبط بشكل جزئى بتلك الموجودة فى المنازل والقصور الطليطلية التى درسناها ، فى قصر كوجويّودو Cogolludo (وادى الحجارة) الذى أقيم فى نهاية القرن الخامس عشر على يد السيد/ لويس دى لاثيردا إى مندوثا .

وهناك عقدان من الجص محفوظين فى متحف الأبرشية لهذه المدينة مصدرهما البيوت الرئيسية الواقعة فى Travesana Bajo de Següenza وأعمال الجص ممتازة ؛ حيث تتضمن معيّنات وميداليات مفصصة وشعارات خاصة ببعض الأسر ونقوش كتابية عربية " الملك لله ، والدوام لله ، والبركة " .

الزّليج :

تم التخلى عن المسطحات المصنوعة من السيراميك المزجج الأندلسى (والتى كانت تكسو الوزرات أو الأرضيات المكونة من قطع من الطين المحروق والمزجج والمتبع فيه نظام الوحدات الهندسية أو التشبيكات) وحل محلها الزليج المصنع على طريقة الفواصل الجافة ، وطريقة الشطف aristas وهذا ما نجده فى المنازل الطليطلية التى أقيمت خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، أما التقنية الخلافية (عصر الخلافة) القاصرة حتى ذلك الحين على البلاطة المنزلية الخلافية ، والتى سادت خلال القرن الحادى عشر، فقد حازت قبولاً خاصًا فى زليج المنازل فى طليطلة والكالا وخاصة فى تلك التى لها صلة بالكاردينال ثيسنيروس: سان خوان دى لا بنتنيثا والقصر الأسقفى فى الكالا . وهناك عدد كبير من قطع الزليج هذه يشكل وحدة زخرفية إجبارية فى داخل دير سانتو دومنجو الريال ، والأنتجو فى طليطلة ، ودير سانتا كلارا ، وسانتا أورسولا ، وماجدالينا فى الكالا دى إيناريس . وتتنوع الوحدات الزخرفية بين الوحدات الهندسية ذات الأصول العربية (تشبيكات من ٨ ، ١٢ ، ١٦، ٢٤ طرفًا) والتى تعتبر صورة طبق الأصل فى أغلب الأحوال ، للزخارف الجصية والزخارف الموجودة على الأسقف الخشبية ، وبين الوحدات النباتية المتخذة من الزخرفة البلاتيرية ، ومع هذا لا نعدم السعفات والبراعم الإسلامية . كما نجد أيضا أشكالا حيوانية وشعارات ؛ مثل الماعز والكلاب والنسور فوقها والحصون والأسود المتوثبة ، وبعض القطع المربعة فى الأرضيات ذات البلاط الكبير الحجم المصنوع من الطين المحروق غير المزجج . ومن المعروف أنه عاش فى ألكالا رجل مسلم يعمل فى صناعة الفخار يدعى عبد الرحمن ، وقد أجبر هذا الرجل خلال القرن الخامس عشر

على صناعة ٢٨١٢ قطعة زليج لقصر السيد/ إنيجو دى مندوثا الذى أمر ببنائه فى وادى الحجارة . ومن خلال هذا الزليج المزجج رأينا بُسُطًا رائعة تتضمن الكثير من الأشكال الهندسية المعقدة ، والتى تحيط بوحدات أخرى أكثر مهارة ودقة فى الإخراج وأقل حجمًا ، وتضمنت الكنارات الجانبية نقوشا كتابية كوفية لها بعد زخرفى كبير . وكان هذا النوع من الزخرفة مطلوبا من جانب مؤسسى الأديرة والقصور فى سلمنقة وبلنسية (قصر ميرابيل) وأبيلا . ولقد امتد أثره إلى منزل عربى فى تونس يرجع إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر (دار روندان بيك) .

الأسقف :

كان لصالونات القصور والمنازل الكبرى ، وعدد كبير من البلاطات الرئيسية فى دور العبادة المدجنة والقوطية والمنتمية إلى عصر النهضة ، أسقف رائعة ذات المسند والرباط ، وأفضل أمثلة لهذا النوع من الأسقف نراه فى العمارة الدينية خلال عصر الموحدين . والنموذج المعروف الأكثر قدما فى طليطلة هو سقف كنيسة سان خوان دى أوكانيا ، الذى يعتبر النموذج الرئيسى لدراسة المدجنات الطليطلية ، ونضيف إليه أسقف كل من كنيسة سامتياجو الأرّابال والمعبد اليهودى سانتا ماريّا لابلانكا .

والرسم الذى نراه فى الشكل ٢ و ١٨٠ نجده مصممًا على أساس وجود الأسقف ذات المسند والرباط التى ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، والتى يبرز من بينها سقف أوكانيا ، وسقف سانتا ماريا دى لافوينتى فى وادى الحجارة ، وسقف كنيسة و إيروستس ، وسقف صالون مستشفى أتينثا فى الكالا دى إينارس . وتشكيلة على النحو التالى: ففوق القاعدة الموجودة على الحائط هناك أطراف دعامات Canes على شكل سفينة aquillado أوتار tirantes ؛ حيث يتم ربط ألواح الإفريز أو الإزار فيما بينها، وهناك قطع معشقة فى فتحات ضيقة توجد فى الأربطة وأطراف الدعامات: وفوق هذه هناك قطعة تماس tocadura ذات حلية معمارية مقعرة nacelilla تمتد على طول الإزار الأول . وإذا ما نظرنا إلى قطعة التماس tocadura التى تفصل الإزارات يمكننا أن نميز إزار أطراف الدعامات وإزار .

الأربطة ، وفوقها - وعند الثلث الأول لسمك الحائط - نجد estribo ، هو وعبارة عن عرق خشب مجزأ وملتصق بالأوتار triantes التى تبدو على شكل صندوق يبلغ عرض estribo حيث يستقر هذا الأخير قبل عملية "المَسْمَرَة ". ولما كانت القطعة الخشبية المسماة " قطعة التماس tocadura تمتد إلى الداخل بين طرف الدعامة والأوتار triantes فإننا نجد خلوصًا عبارة عن سنتيمترات قليلة أو فراغ ، يتم سدّه بتكسية أطراف الأوتار بأخشاب أو إسطوانات صغيرة . ومن الضرورى أن تبرز أطراف الدعامات عدة سنتيمترات عن الأوتار، وعند تعشيق estribo فى الحمّالات نجد بينهما (على القاعدة فراغ يتم ملئه بقطع من الخشب أو الأسطوانات . وترتبط القاعدة بنوع من الأربطة nudillo (العروق) الصغيرة أو القطع الخشبية داخله فى الجزء الأعلى للحائط وموزعة على مسافات متساوية . وإذا ما كانت البلاطات الرئيسية ذات أسقف معلقة (أى أسقف ذات ميل واحد) يتم الحفاظ على ما يقرب من ثلث سمك الحائط لتستقر فوقه الأربطة (العروق) الخاصة بذلك السقف الثانى .

وعندما تستقر قاعدة هذا الهيكل الخشبى بكل أجزائها من أرضية وأطراف دعامات وقطع التماس والحمالات والأربطة والتأكد من مَسْمَرة وتعشيق كل شىء تجرى عملية وضع زوائد (ذقون) للعروق الخشبية الخاصة بالجوانب فى الرباط (وهى العروق الموجودة فى الجوانب المائلة للسقف) والعمل على تفريغ وإيجاد حزوز غير عميقة فى الجزء الأسفل لوجه بروفيلات العروق الخشبية أو الدعامات . وتدخل فى هذه الحزوز الشريحة الخشبية المسطحة للمربط الذى سوف يكون له درجة ميل المساند نفسها عند النظر إليه من الداخل ، وبعد ذلك يتم وضع خطوط غائرة رفيعة جداً فى حواف العروق الخشبية (Pares فى المكان الذى ينتهى عنده المربط ؛ وهذه الخطوط الرفيعة تساعد على الحواجز الفاصلة الصغيرة ، والتى سوف يرسم عليها بعض الوحدات الزخرفية مثل التروس . وهذه الحواجز الصغيرة والمربط والإزارات تقوم بدور تغطية هيكل الأجزاء التى تحدثنا عنها ما عدا القاعدة وقطعة التماس حيث تبقى حواف كلتا القطعتين مرئية وكأنها حلية معمارية مقعّرة nacelilla ولست أرى بوضوح أية قطعة ترتبط بـ argeute التى يتحدث عنها دييجو

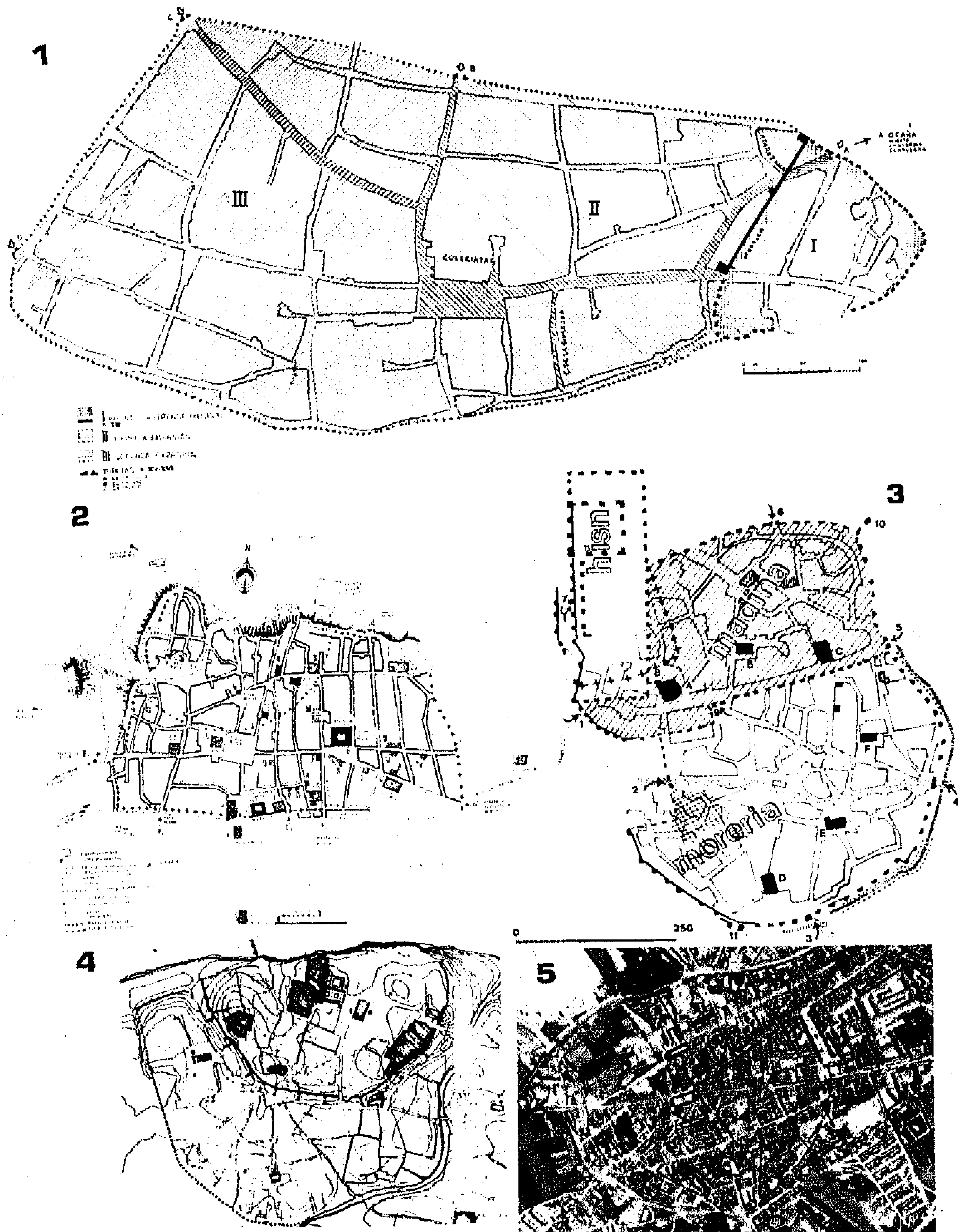
لويث دى أريناس فى مؤلفه عن النجارة ؛ فالمنطقة التى توجد بين القاعدة وحتى المربط يطلق عليها الرّكبة.

وتمتد عروق الخشب (المساند) (Pares) من الرباط estribo حتى القمة Cumbrera التى تعتبر قمة السقف وذلك فى شكل جمالونى . وتحتها يتم وضع الأربطة nacelilla أو ما يسمى بالدعامات الأفقية للمصد أو ما يسمى بـ harneruelo وتتداخل هذه الأربطة مع المساند من خلال حزازات مفرغة فى الثانية ؛ وهذا النمط موجود فى الأسقف الأكثر قدما ، أما خلال القرن الخامس عشر فقد ظهرت تعشيقات من خلال خوابير صغيرة espiguillas أى أن الخابور taco المشغول فى طرف المساند (Pares) يتم تعشيقه فى فراغ يوجد فى أطراف الأربطة (nacelilla) وفى الوقت ذاته نجد الأوجه الخارجية لهذه الأخيرة وقد دخل فيها مستطيل لتلقى خوابير ذلك الجزء من العروق Pares الذى يشكل نوعًا من الدقن من المدماك ، وهذه الطريقة تتطلب تجزئة السقف ذى المَيْلين إلى قسمين ، وبعد أن يتم تركيب هيكل السقف بهذه الطريقة تكون عملية المَسْمَرة هى الختام .

وعندما يتم تركيب الهيكل تأتى مرحلة تغطية السقف ، ويتم هذا دومًا من خلال مناكب المساند Pares ، ذلك أن السقف الذى يتم تركيبه هو سقف ذو مسند ورباط دون زخرفة . وما تتم محاولة تغطيته هى الفراغات القائمة بين عرق وآخر Par ، ولهذا تتم المسْمرة على أطراف العروق بوضع الألواح المربعة ، وأشكال نجمية مفرغة ، وهى ألواح تحمل من أعلاها وأسفلها قوالب بين حزازتين أو شطفا ، وهى التى سوف تحدد عملية الانتقال إلى الزخرفة المستطيلة للـ menado الذى ستأتى فيما بعد . وتتكون هذه القطعة menado من ألواح صغيرة تبلغ أربعة : منها لوحان بهما عقود محززة أو بدونها، أما الآخران الكائنان على الجوانب فمهمتهما ربط اللوحين الأولين . وبعد وضع كل تلك الألواح ومسمرتها بالمساند Pares نجد أمامنا القطعة المسماة me-nado ويمكن أن تكون مستطيلة أو مسدسة exagono أو ذات عقود صغيرة مدببة ، ثم تلقى الألواح فوق بشكل طول ongitudenal أى بطريقة تبدو فيها هذه الفراغات (المساحات المحصورة بين العروق) المغطاة ، وبها هذه القطع menado الغائرة قليلاً فى شكل

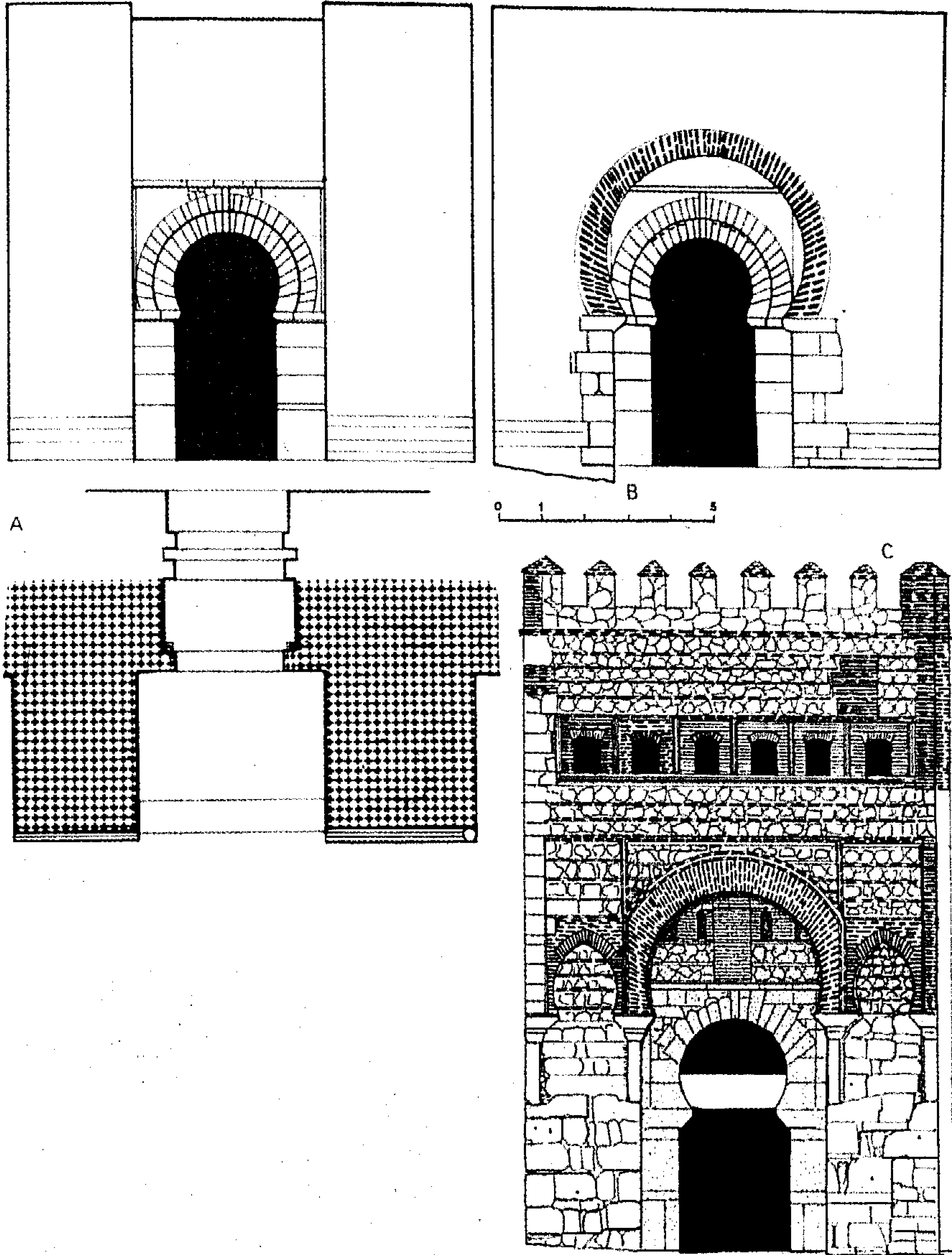
تبادلى مع الأشكال النجمية ، وهناك أسقف توضع فوقها الألواح tablazan بطريقة مستعرضة وفوقها يتم وضع السطح الخارجى بكامله .

وهنا نجد السقف جاهزاً لدهانه بالألوان المائية من الناحية النظرية . وحقيقة الأمر فإن القطع المركبة فى الأعلى تظل مدهونة ، وتتنوع موضوعات المناظر حسب العصر الذى تم فيه وضع السقف ، فهناك زخارف إسلامية فى الأسقف الأكثر قدما؛ حيث نجد النقوش الكتابية العربية على الإزارات ، وكذلك على الألواح الحاجزة الموجودة فوق المربط ، غير أن هذه الأخيرة عادة ما تُرْسَم عليها تروس ترتبط بأصحاب البناء أحياناً . وأحياناً ما يتم إطلاق العنان للخيال لرسم شعارات مجهولة ذات طابع علمانى أو دينى . وفى بعض الأحيان نجد تلك الأسقف وقد وُضعت بشكل مباشر على الحوائط الكائنة فى الجوانب الصغرى بدون إزارات أو جوانب فى هذا القطاع ، وهذا ما نراه فى كنيسة سانتياجو دل أرّابال فى طليطلة . وأحياناً أخرى بدون الجوانب ولكن مع ظهور الإزارات . وأخيراً نجد السقف ذو الجانب الواحد على أحد الأضلاع الصغرى ؛ وهذا يتوافق بشكل شبه دائم مع الحائط الذى فى المدخل de los pies ؛ حيث إن حائط الواجهة الداخلية (الصدر) مخصص للعقد الذى يربط البلاطة الرئيسية بالواجهة الداخلية ، وهو عقد عادة ما يتجاوز خط الإزار . وهذه الحالة نجدها فى البلاطة الرئيسية بكنيسة إيوستس ، وسان خوان دى لابنتنثيا فى طليطلة . وبعد ذلك يتم تعميم السقف ذو الجوانب الأربعة ، وبالتالى لابد من إدخال الشكل المثمن على أركان البلاطة من خلال دعامات Vigas أو أوتار tirantes مائلة عليها سواء أكان بها أطراف دعامات أم لا . وهذه الحمالات ذات الزوايا هى التربيعات التى يمكن أن تحمل لوحا لتكوين المثلث الكروى أو منطقة الانتقال ، ومن الضرورى أن يتم تعشيق الجوانب فى الزوايا من خلال مساند Pares مائلة وهى التى تقوم بدور إعطاء الهيكل شكله المميز ؛ أى الشكل الهرمى الناقص والمقلوب . والعرق أو Lima ستكون بمثابة العكّاز إذا ما كانت واحدة فى كل زاوية و"معمرية" mohamares إذا ما كانت ثنائية . وأفضل مثال على ذلك النمط الأخير من الأسقف هو ما نجده فى معبد الترانزيتو .



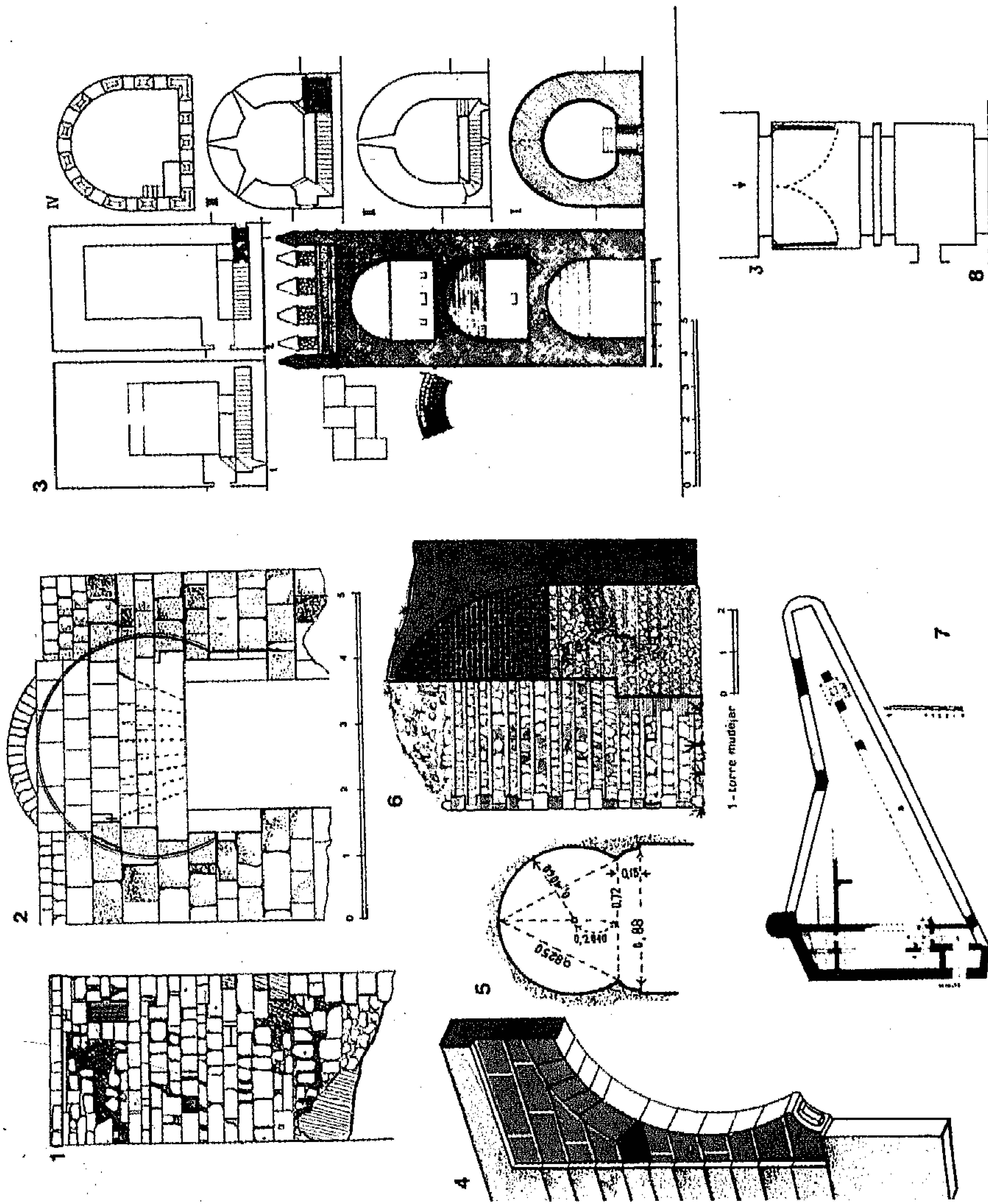
شكل ١٧٠

التجمعات العربية والمدجنة فى مقاطعة طليطلة . (١) يبيس YEPES (٢) أوكانيا (٣) مدريد
(٤) طلبيرة الملكة (٥) الكالادى إيتاريس .



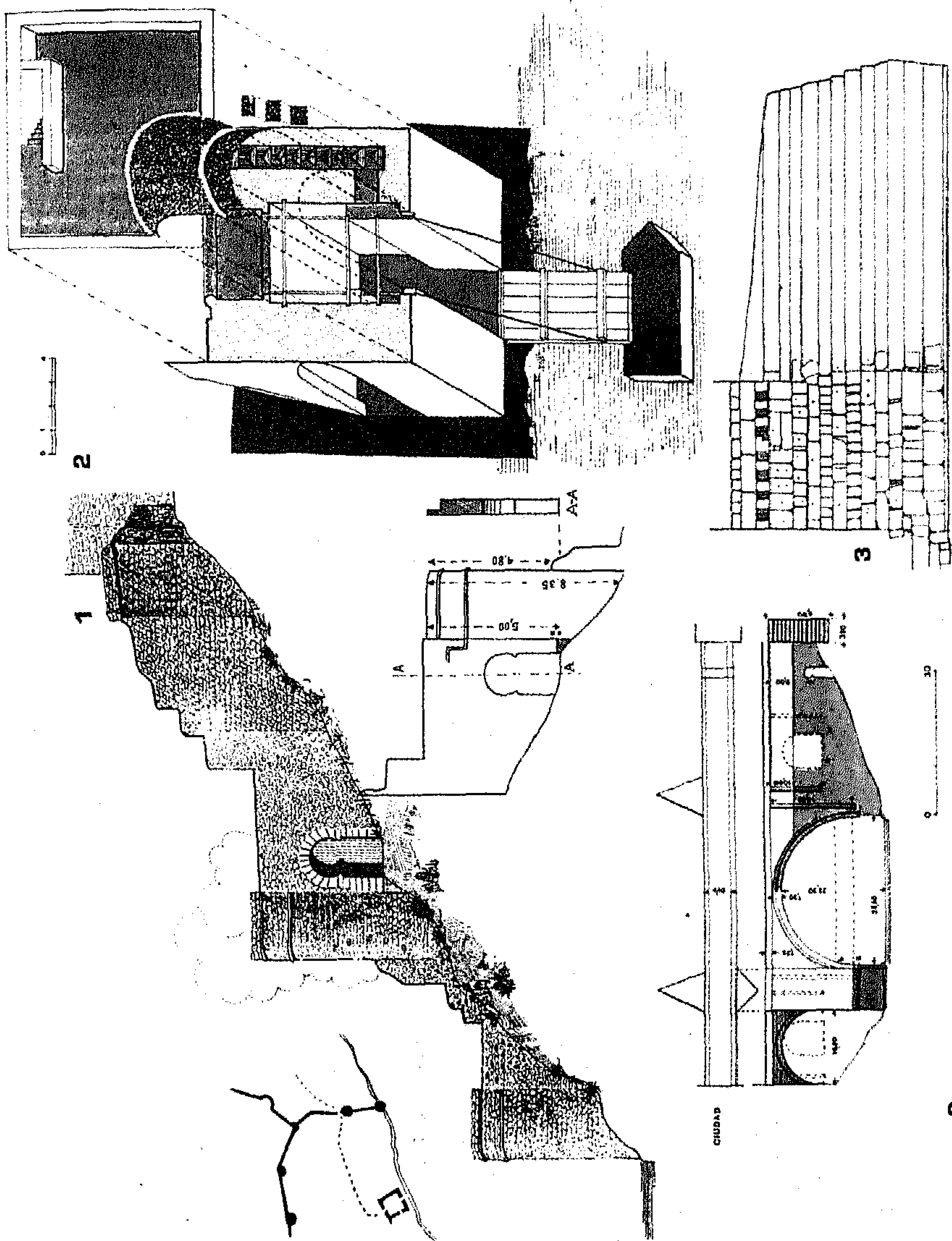
شكل ١٧١

(أ) مخطط وعقد الباب العربى فى ماكيدا (ب) تغيير الباب بعد الترميمات المدجنة بإضافة عقد له فتحات من أعلى . (جـ) واجهة بوابة بيساجرا (طليطلة) .



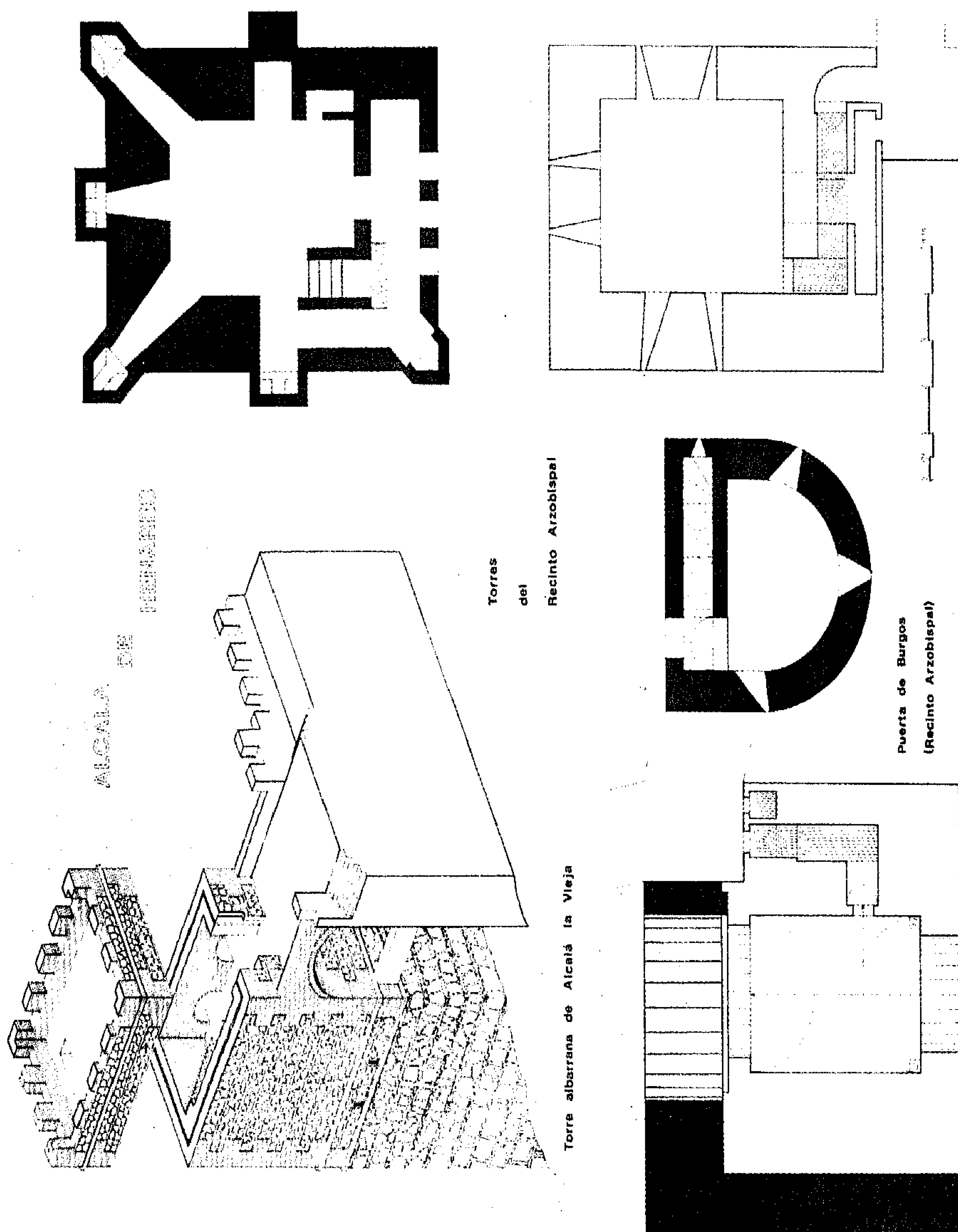
شكل ١٧٢

العمارة الحربية العربية والمدجنة (١) برج عربى إلى جوار باب دوثى كانتوس – طليطلة (٢) بوابة غرب باسكوس (٣) برج مدجو فى السور القديم لبلدة يبيس (٤) تفاصيل فى العقد الخارجى لبوابة الشمس – طليطلة (٥) عقد حدوة فى حصن دوثى باريوس (٦) برج مدجن فى حصن كوجوبّودو – وادى الحجارة (٧) مخطط لحصن دوثى باريوس (٨) مخطط البوابة الداخلية المدجنة والخاصة بجسر القنطرة .



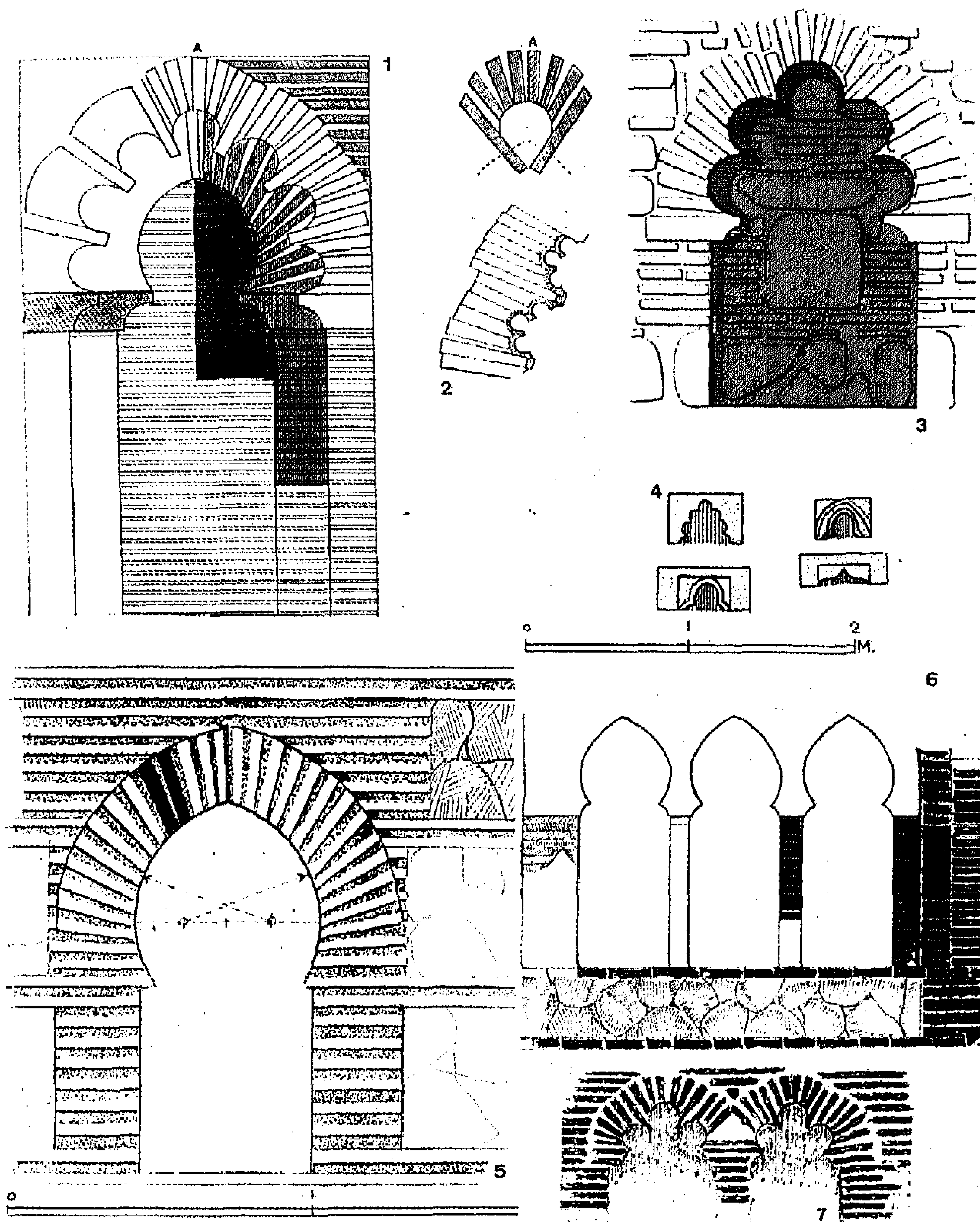
شكل ١٧٣

١ ، ٢ سور وبرج – بوابة جسر السفن فى قطاع جسر سان مارتين – طليطلة (٣) جسر القنطرة – طليطلة : يلاحظ أن الجزء المظلل يدل على عملية الإحلال فى الجسر العربى .



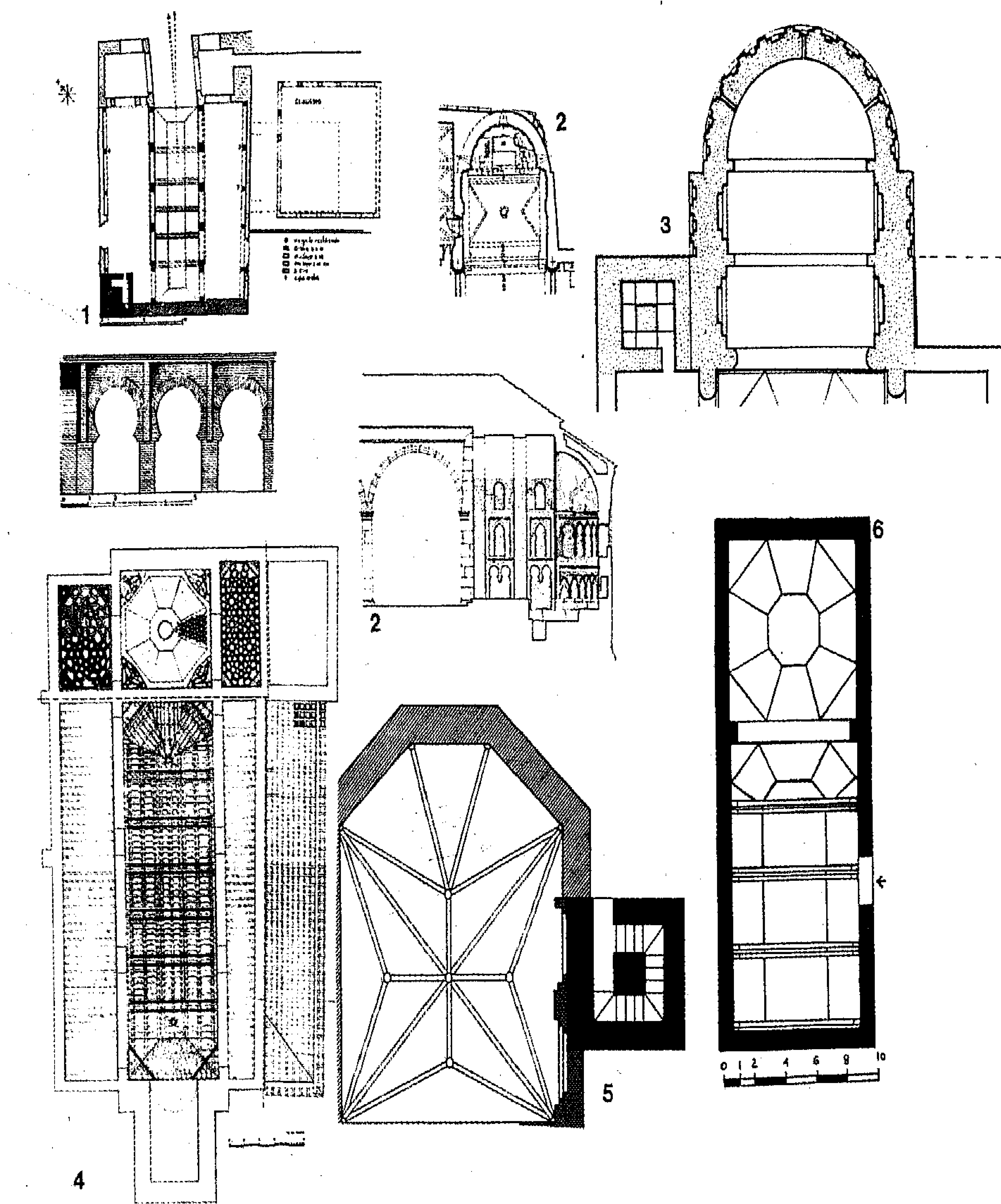
شكل ١٧٤

دراسة للعمارة العسكرية بألكالا برج البرانة فى ألكالا القديمة : بوابة برغش والأبراج المدجنة فى مقر إقامة الأساقفة بألكالا دى إيناريس .



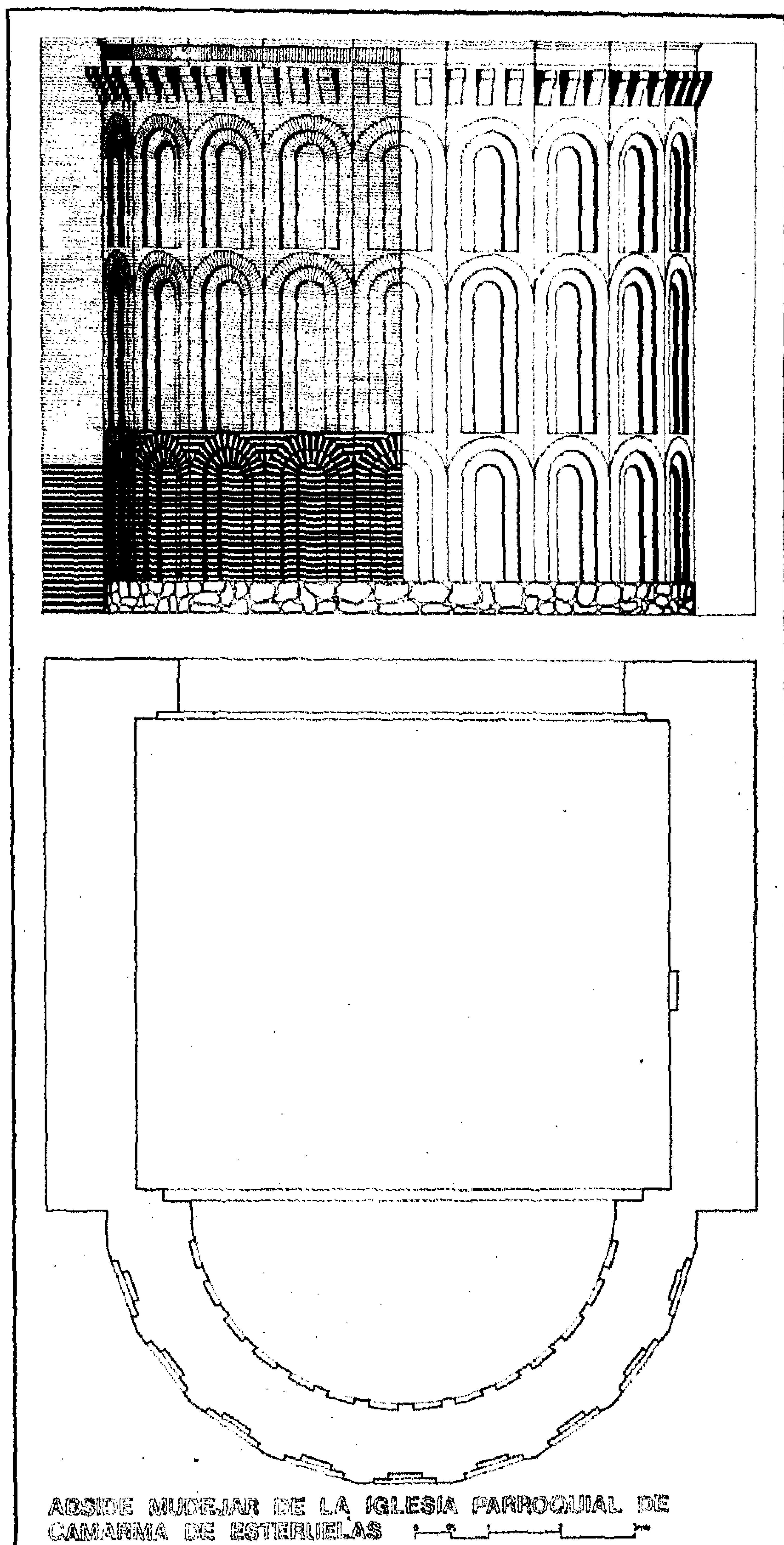
شكل ١٧٥

مجموعة من العقود المدجنة الطليطلية :(١) عقد منصص لمذابح فى كنائس طليطلية (٢) تفاصيل فى عقد فى سانت إيولاليا – طليطلة (٣) عقد منصص للمصلى الغربى سان لورنثو (٤) عقد صغير مجزأة ومثيرة من كتل الطين المحروق ، فى سان أنطولين وبرج سان سباستيان – طليطلة (٥) عقد فى برج سانتا ماريا – أوكانيا (٦) من منزل فى بوثو أمارجو – طليطلة (٧) برج سان لورنثو – محافظة مدريد .



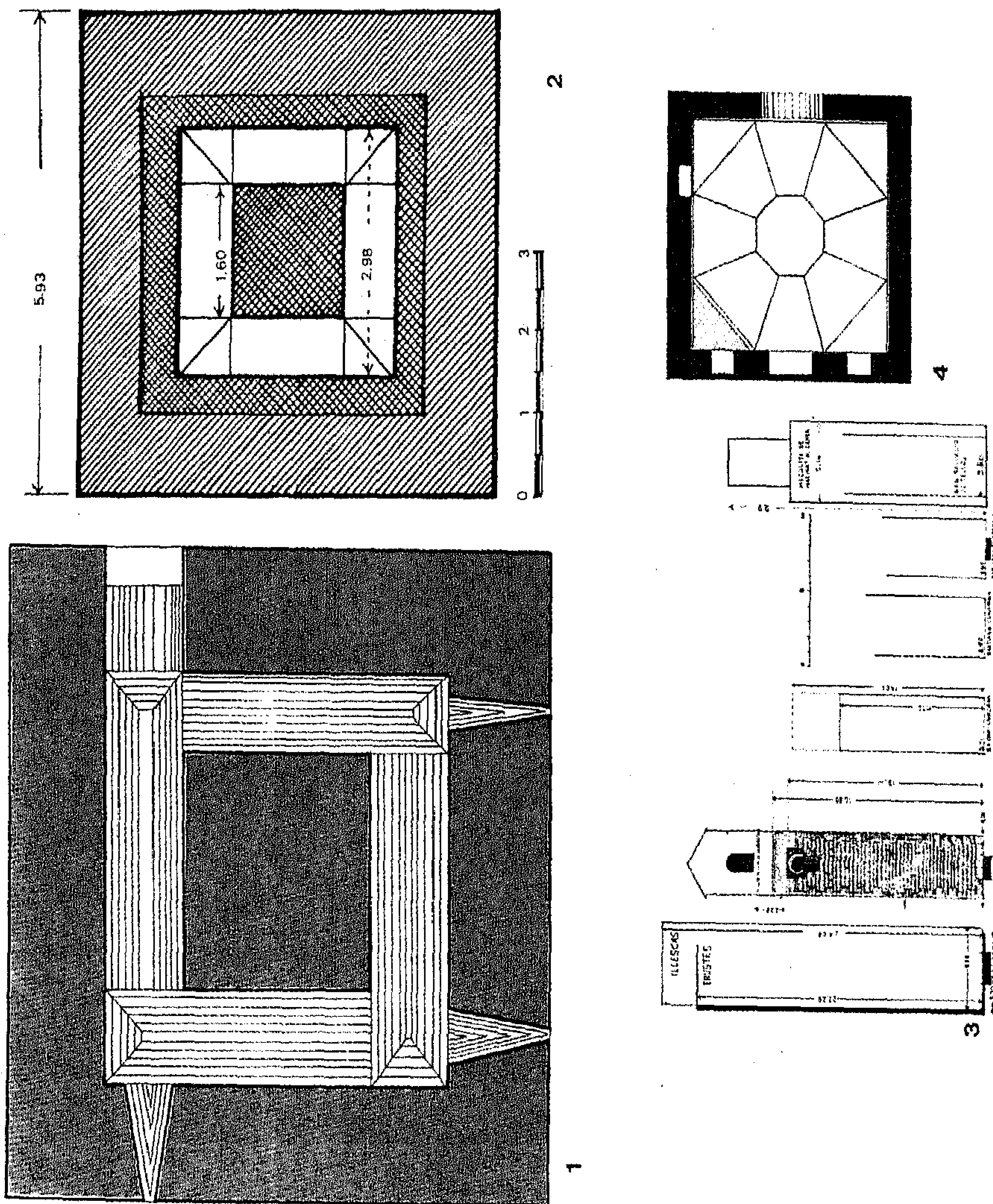
شكل ١٧٦

(١) كنيسة ومقر الإقامة فى دير سان أندرس – طليطلة (٢) مذبح فى مصلى بيالتشا – مدريد (٣) مذبح وبرج فى مصلى كوبيو دى أوثيرا – وادى الحجارة (٤) كنيسة إيروستس – طليطلة (٥) برج سان نيكولاس بمدريد (٦) مصلى فى دير سانتا أورسولا – ألكالادى إيناريس .



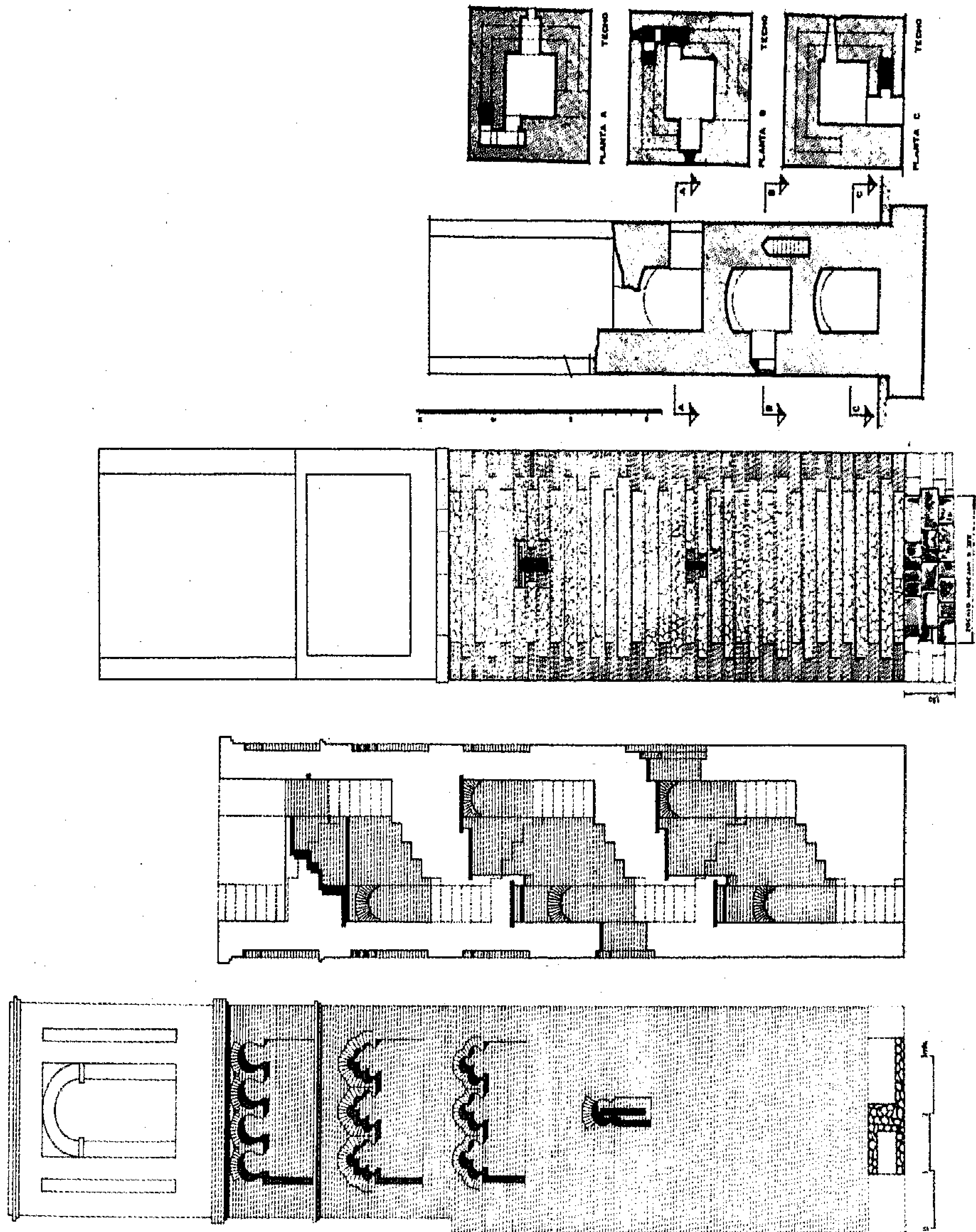
شكل ١٧٧

مذبح مدجن - كامارما دى إستروپلاس (مدريد) - رسم ميجل أنخل بابون جارثيا .



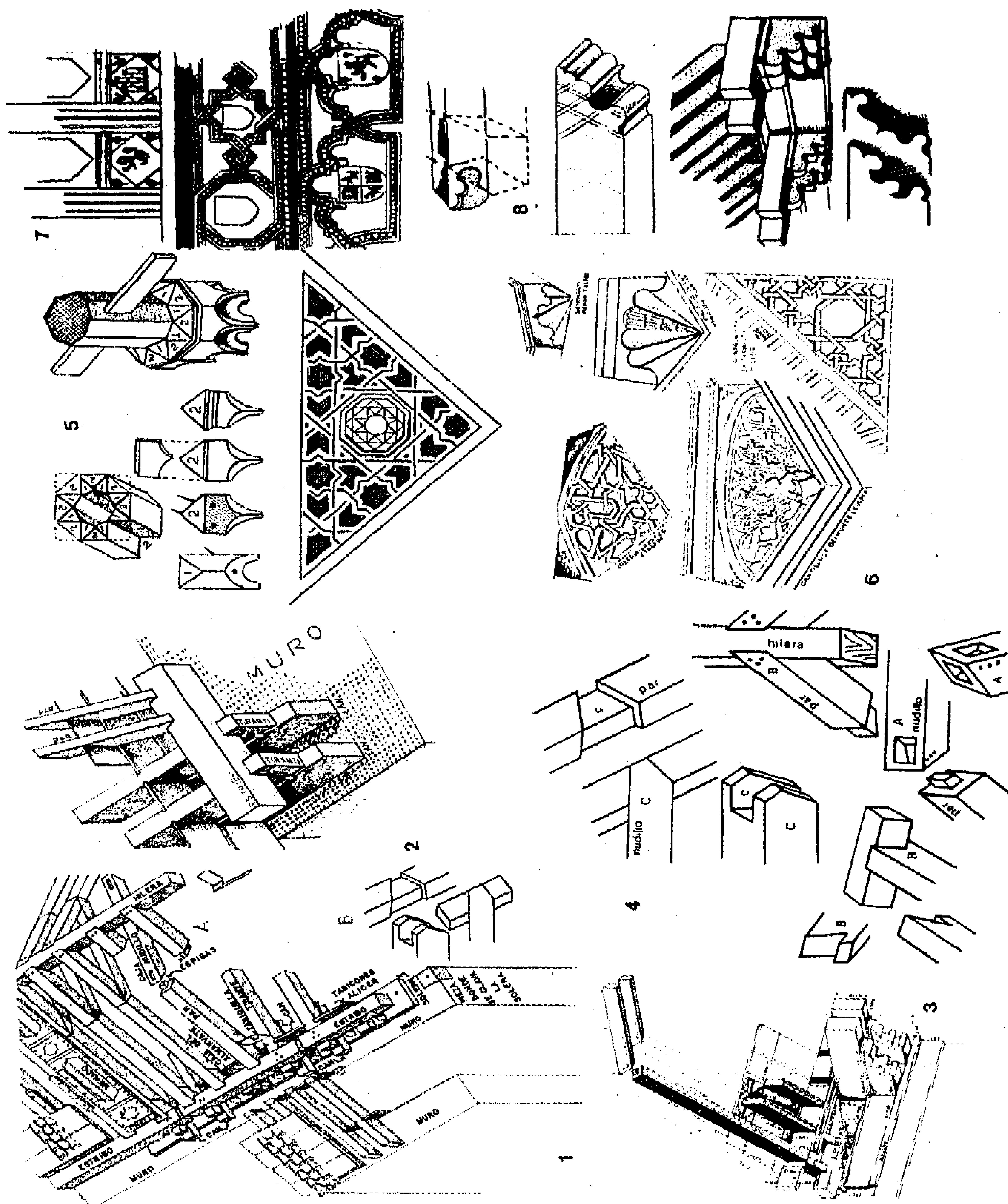
شكل ١٧٨

(١) برج انتا ماريا دى لافوينتى - وادى الحجارة (٢) برج سانتا ماريا - أوكانيا (٣) برج سان أندرس بطليطلة : دراسة مقارنة بين الأبراج الطليطلية الكائنة على اليسار بين والمآذن الأندلسية على اليمين (٤) مخطط صالون كورّال السيد دييجو - طليطلة .



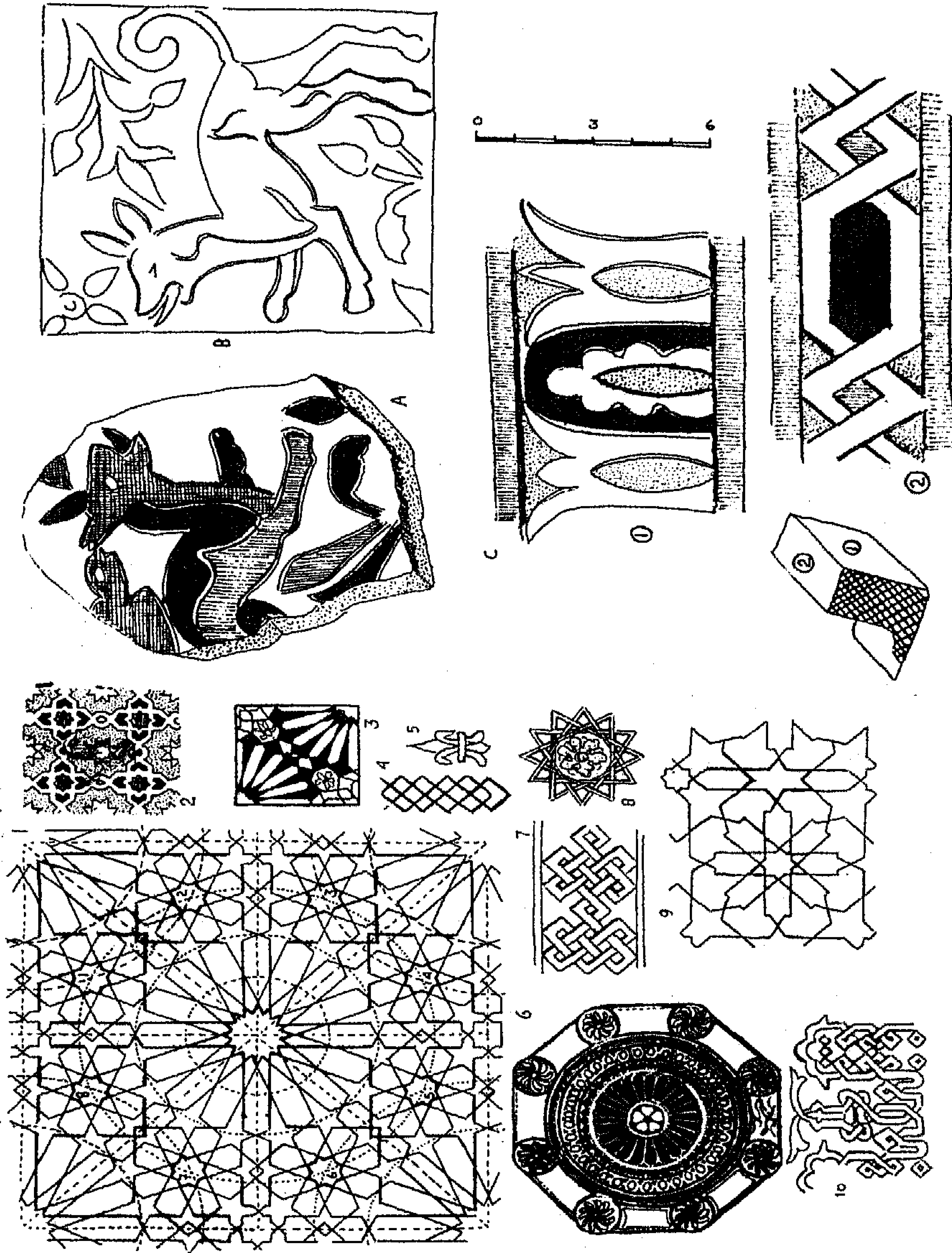
شكل ١٧٩

أبراج مدجنة – سان نيكولاس بمدريد ، وسانتا ماريا فى أوكانيا (طبقا لباسيليو بابون وميجل أنخل بابون) ولاماجداليا فى فيتافى (طبقا لمونتويا إنباراتو) .



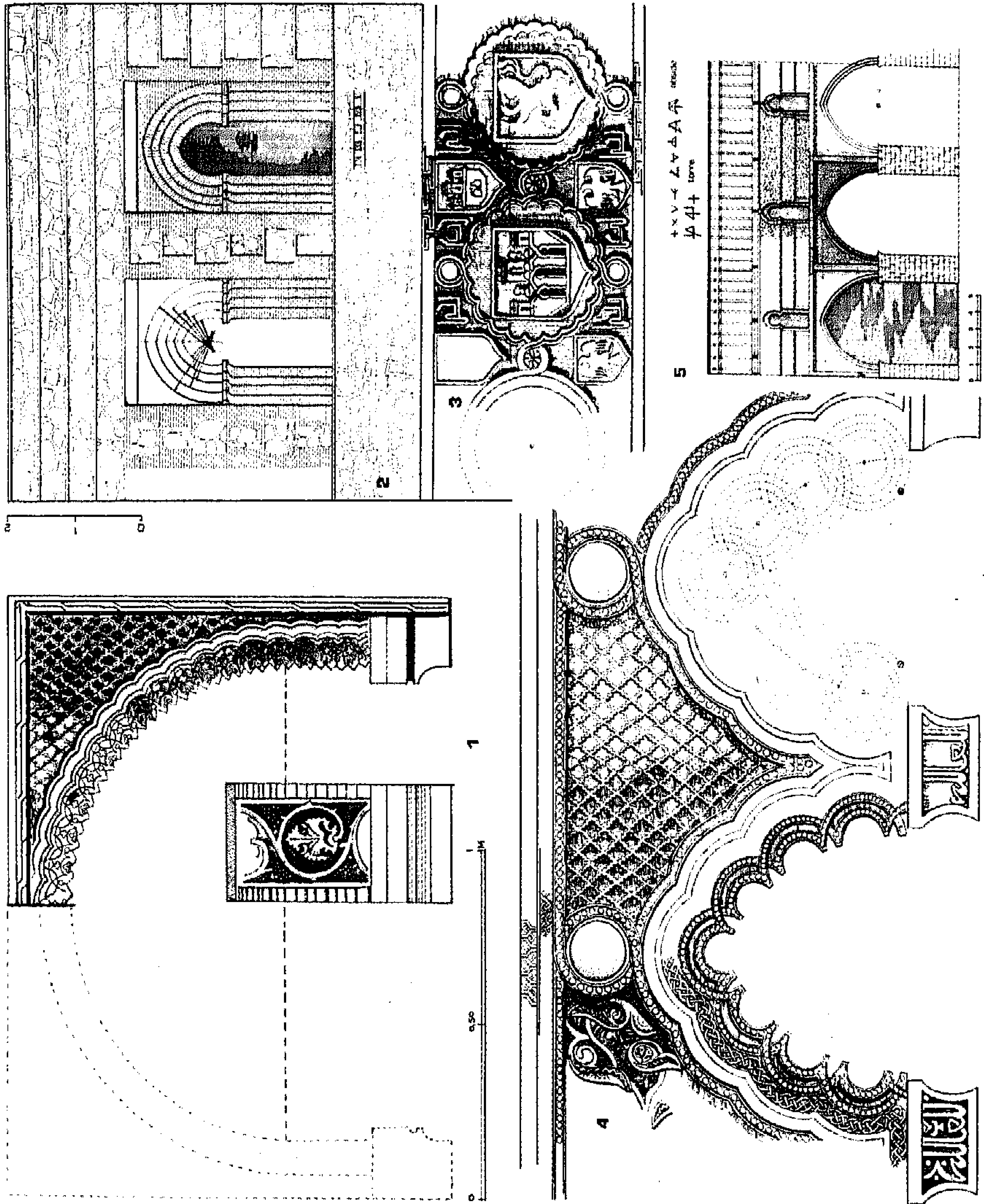
شكل ١٨٠

النجارة المدجنة الطليطلية (١) سقف ذو سند ورباط بكنيسة إيروستس (٢) (٣) شكل السقف ذى المسند والرباط فى مستشفى أنتيثانا بألكالا دى إيناريس (٤) تفاصيل فنية لتعشيق الأخشاب فى الأسقف ذات المسند والرباط (٥) تفاصيل مناطق الانتقال والمقريصات فى «الفرخ بكنيسة إيروستس» (٦) أنماط مختلفة لمناطق الانتقال فى الأسقف الطليطلية .(٧) فى أسقف بدير سانتا كالارا دى استوبو (بالنسيا) (٨) أنماط لأطراف الدعامات الطليطلية .



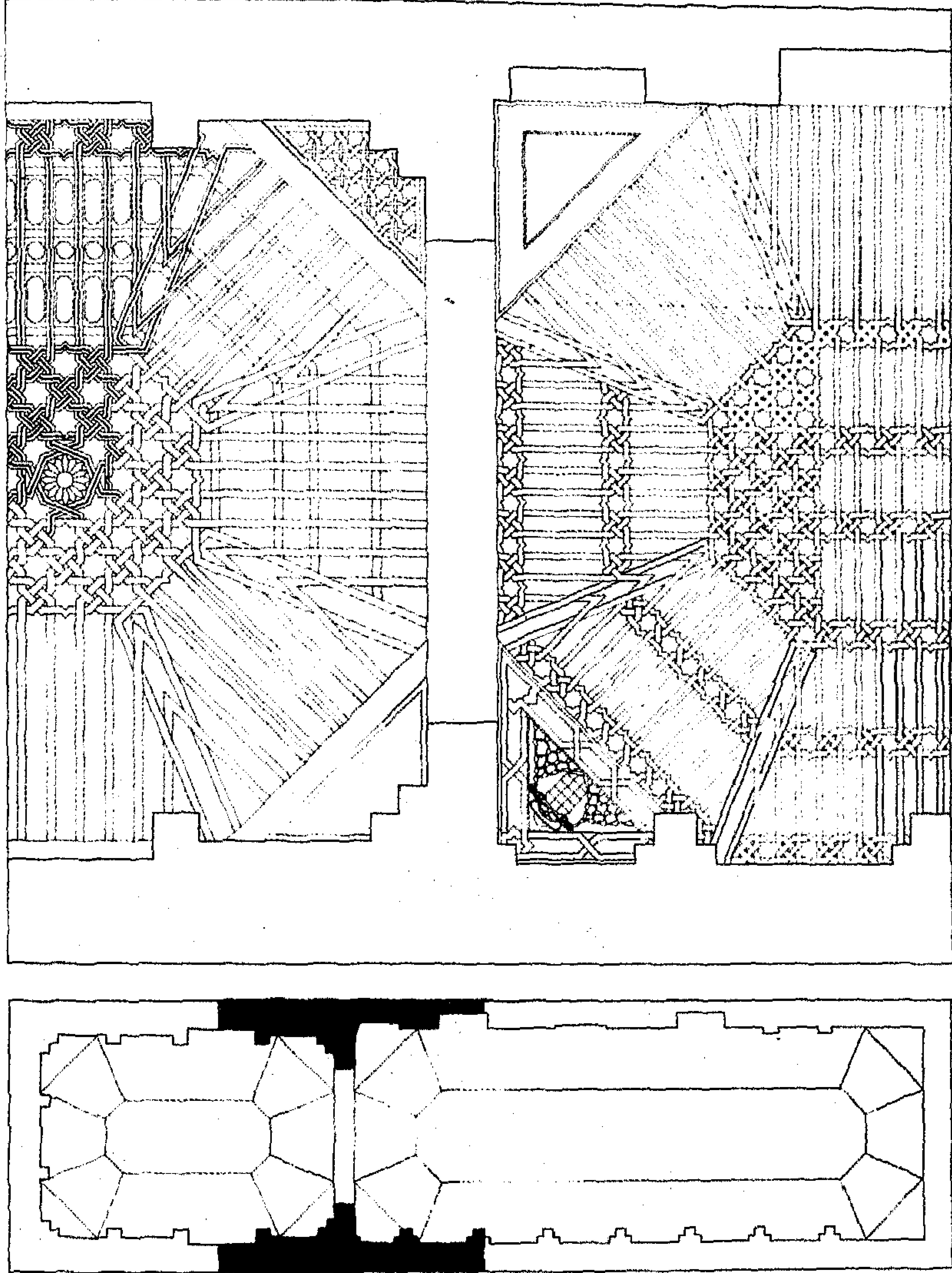
شكل ١٨١

مجموعات من الذليج الطليطلى تم التوصل إليها باستخدام تقنية الفواصل الجافة وتقنية الشطف (القرن الخامس عشر والسادس عشر) .



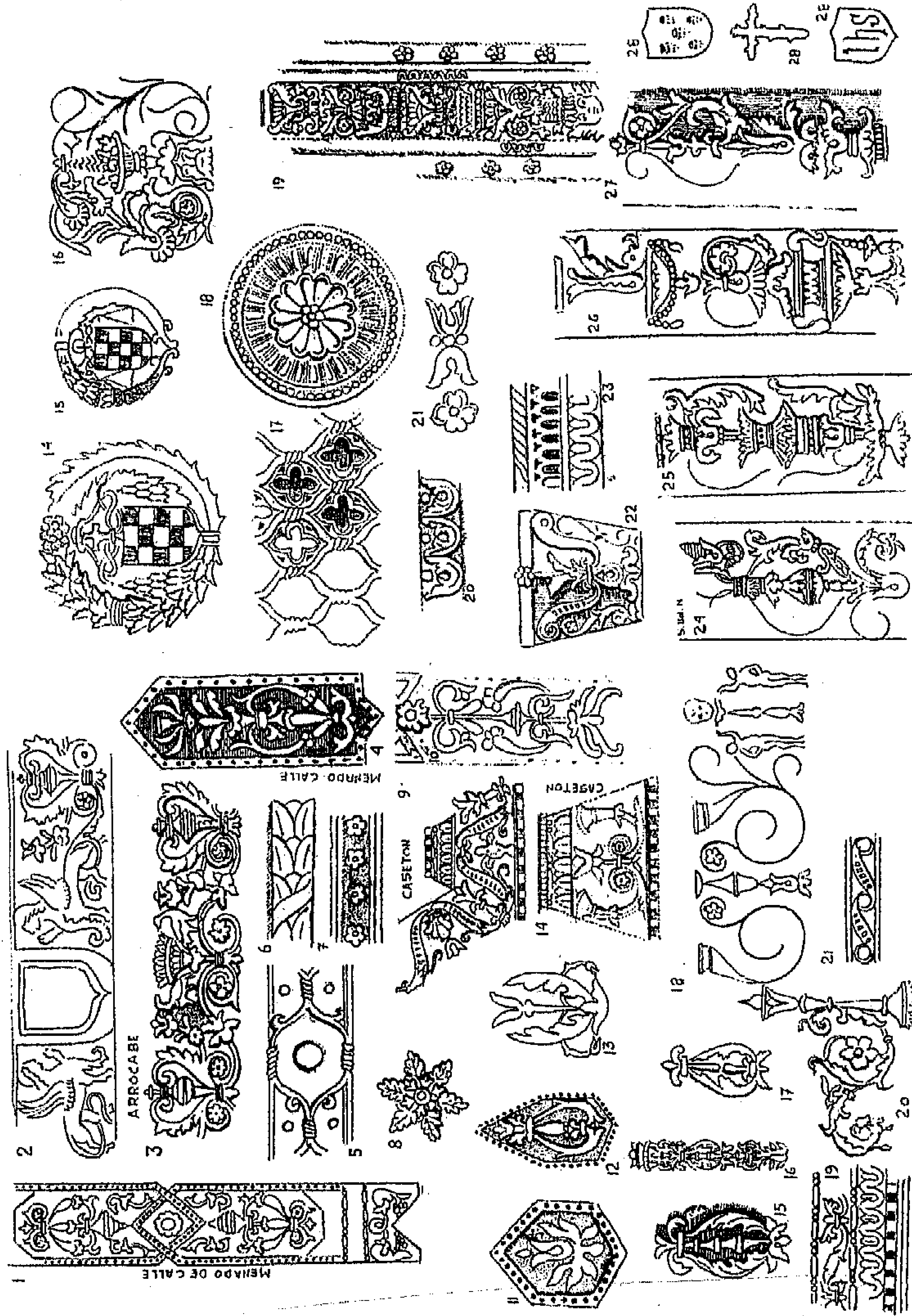
شكل ١٨٢

(١) عقد فى منزل الكاهن روكا الذى اختفى الكالادى إيناريس (٢) تفاصيل فى مذبح سان بدرو بريهويجا - وادى الحجارة (٣) إفريز جصي فى سانتا كلارا بوادى الحجارة (٤) زخرفة جصية فى مصلي سانشيث دى أورور كو بدار العبادة سان فيل - وادى الحجارة (٥) تفاصيل البلاطة الرئيسية فى سان ميجل دى بربهويجا - وادى الحجارة .



شكل ١٨٣

مصلى القديس إلد فونسو – تفاصيل من السقف (ألكالادى إينارس)



شكل (١٨٤)

زخرفة بلاتيرية من الجص ودهانات الأسقف التى عثر عليها فى المبانى المدجنة فى كل من طليطلة وألكالا دى إينارس (ق ١٥ ، ١٦)

الهوامش

(1) CAGIGAS: *Los mudéjares*, t. I, p. 46.

(2) FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ: *Estado social y político de los mudéjares de Castilla.*

(3) CAGIGAS: *Op. cit.*, t. I, p. 46.

(4) *Ibidem*, p. 145.

(5) GONZÁLEZ PALENCIA: *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*, volumen preliminar, p. 151.

(6) *Ibidem*, p. 117.

(7) CONDE DE CASAL: *Cerámica de la ciudad de Toledo*, pp. 11-12.

(8) AMADOR DE LOS RÍOS: *Puertas del salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla*, p. 433; *Ordenanzas antiguas de Toledo.*

(9) TERRASSE: *L'Art hispano-mauresque des origines au XIII^e siècle*, p. 456.

(10) MADURELL Y MARIMÓN: *La Aljafería Real de Zaragoza. Notas para una historia*, p. 22.

(11) MUÑOZ VÁZQUEZ: *Documentos inéditos para la historia del Alcázar de Córdoba de los Reyes Cristianos*, p. 86.

(12) LAMBERT: *Art musulman et art chrétien dans le Péninsule Ibérique*, p. 120.

(13) *Ibidem.*

(14) LAMPÉREZ: *Historia de la arquitectura religiosa española en la Edad Media*, t. III, p. 481.

(15) MARCAIS: *L'architecture musulmane d'occident*, p. 468 (fig. 268).

(16) PAVÓN MALDONADO: *Arte hispano-musulmán en el norte de Africa.* EPALZA, en su interesante trabajo *Moriscos y andalusíes en Túnez durante el siglo XVII*, proporciona el dato de un morisco tunecino "moro de Toledo" con el nombre de *Diego Muhammat de Muhamat.* La cita viene de un texto fechado en 1611.

(17) CANCILLER LÓPEZ DE AYALA: *Crónica de los Reyes de Castilla, caps.* XVII y XVIII, pp. 419-422.

(18) FLÓREZ: *España sagrada*, XXI; p. 399; *Chronica Adefonsi Imperatoris*, p. 162; AMÉRICO CASTRO: *La realidad histórica de España.*

(19) GONZÁLEZ PALENCIA: *Op. cit.*, p. 140.

(20) *Ibidem*, p. 142.

(21) *Ibidem*, p. 142.

(22) CANTERA BURGOS: *Sinagogas españolas*, pp. 35-55 (se dan en esta obra datos históricos importantes sobre los judíos y las sinagogas toledanas).

(23) *Ibidem*, p. 35, y TORRES BALBÁS: *Ciudades hispano-musulmanas*, t. I, p. 212. La madraza, institución religiosa llegada de Oriente, se impuso en el norte de África en el siglo XIII; en Granada, la única madraza de que se tienen noticias es la que se atribuye a Yusuf I. La presencia de madrazas en Toledo se deberá a influjos granadinos. Probablemente se levantarían pocos años antes de la erección de la sinagoga de El Tránsito.

(24) En *Inscripciones arábigas*, de GAYANGOS, pp. 102-103, se recoge la noticia de que Felipe II ordenó destruir 105 inscripciones árabes que existían en Toledo. En las excavaciones del circo romano realizadas estos últimos años por el catedrático Sr. Vigil Pascual fueron descubiertas algunas tumbas y fragmentos de cerámica barnizadas de verde semejantes a platos exhumados en Madinat al-Zahra.

(25) GÓMEZ-MORENO: *Ars Hispaniae*, III, p. 212.

(26) LEVI-PROVENÇAL: *Inscriptions arabes d'Espagne*, pp. 62-63 (lám. XIII).

(27) *Ibidem*, p. 63, núm. 52.

(28) *Ibidem*, p. 64, núm. 53, y NAVASCUÉS Y DE PALACIOS: *Tres epitafios hispano-árabes del Museo Arqueológico de Toledo*, pp. 191-193.

(29) LEVI-PROVENÇAL: *Op. cit.*, núm. 65. Cerca de la ermita de San Eugenio se vieron cipos.

(30) *Ibídem*, p. 65, núm. 57.

(31) *Ibídem*, pp. 68-69, núm. 60.

(32) DÍAZ ESTEBAN: *Nuevas inscripciones cúficas de Toledo*, pp. 342-345.

(33) GÓMEZ-MORENO: *Ars Hispaniae*, III, pp. 213-214.

(34) LEVI-PROVENÇAL: *Op. cit.*, p. 80, núm. 53 (lám. XVIII b).

(35) AMADOR DE LOS RÍOS: *Brocales de pozos árabes y mudéjares*, p. 500.

(36) *Ibídem.*

(37) CONDE DE CASAL: *Cerámica de la ciudad de Toledo* (lám. VII).

(38) *Ibídem*, p. 16 (lám. IV).

(39) TORRES BALBÁS: *Arte hispano-musulmán*, pp. 633-638; TERRASSE: *L'art Hispano-mauresque*, p. 154, y HERNÁNDEZ, F., en "Creswell": *Eearly Muslim Architecture*, II, pp. 205-207.

(40) TORRES BALBÁS, *ibídem*, p. 634.

(41) *Ibídem.*

(42) GÁYA NUÑO: *Gormaz, castillo califal*, pp. 431-434.

(43) GONZÁLEZ PALENCIA: *Los mozárabes de Toledo...*, volumen preliminar, p. 76.

(44) LEVI-PROVENÇAL: *España musulmana*, pp. 103-104.

(45) *Ibídem*, pp. 275-277.

(46) MENÉNDEZ PIDAL: *La primera crónica general*, II, caps. 869 y 939, pp. 539, 540 y 615.

(47) *Crónica de los Reyes de Castilla*, I, cap. XVII (año 1351), pp. 419-420. En los *Documentos mozárabes de Toledo* (vol. preliminar, p. 68) está citada la iglesia de Santa Leocadia junto al Alcázar. El plano de Toledo de El Greco sitúa una iglesia de Santa Leocadia a la espalda del actual Alcázar de Carlos V. AMADOR DE LOS RÍOS da un dibujo de un arco de herradura de piedra que existió en la parte oriental de este alcázar (*Monumentos arquitectónicos de España. Toledo*, p. 189).

(48) PORRES MARTÍN: *Historia de las calles de Toledo*, t. I, pp. 246-254 (reproduce la fachada árabe, desaparecida en 1936, del Arco de la Sangre, según dibujo de E. Vera).

(49) La puerta está citada en el año 1009-1010 (IBN BASHKUWAL: *Sila*, p. 23).

(50) TORRES BALBÁS: *Ciudades hispano-musulmanas*, t. II, p. 595, y TERRASSE, M.: *Talavera Hispano-musulmane*, pp. 80-91.

(51) AMADOR DE LOS RÍOS: *Monumentos arquitectónicos de España. Toledo*, p. 213.

(52) RICARD: *Couraca et coracha*, p. 159.

(53) TORRES BALBÁS: *Ars Hispaniae*, IV, pp. 335-344. Un estudio arqueológico de las murallas toledanas vendría a aclararnos las reformas introducidas en ellas durante los siglos XII y XIII (ver TORRES BALBÁS: *Arte hispano-musulmán*, p. 636). Que en el siglo XIII se seguía fortificando la ciudad lo prueba este hecho: en 1248, un tal Diego López contraía una deuda proveniente de los dineros que gastó en la fortificación y defensa de Toledo (GONZÁLEZ PALENCIA: *Los mozárabes de Toledo*, vol. preliminar, p. 81).

(54) OCAÑA JIMÉNEZ: *La inscripción fundacional de la mezquita de Bad al-Mardúm*, pp. 175-183.

(55) TORRES BALBÁS: *Arte hispano-musulmán*, pp. 608-612. Según cita que me proporciona amablemente el catedrático don Elías Terés, la mezquita del Alficén figura en la obra de BASHKUWAL *Sila*, núm. 494, p. 435.

(56) TORRES BALBÁS: *Arte hispano-musulmán*, p. 612. El historiador Julio González piensa que la toma de esta mezquita por los cristianos debe interpretarse como una reacción ante las campañas devastadoras de los ejércitos almohades.

(57) CODERA: *Inscripción árabe de la Capilla de Santa Catalina, en Toledo*, pp. 434-437.

(58) TORRES BALBÁS: *Arte hispano-musulmán*, p. 607.

(59) *Ibídem*, p. 611.

(60) *Ibídem*, p. 611.

(61) GÓMEZ-MORENO: *Ars Hispaniae*, III, p. 209.

(62) GONZÁLEZ PALENCIA: *Op. cit.*, vol. preliminar, núm. 400.

(63) GÓMEZ-MORENO: *Arte mudéjar toledano*, p. 6.

(64) TORRES BALBÁS: *Mozarabías y juderías*, pp. 177-178.

(65) PAVÓN MALDONADO: *Arte mozárabe y arte mudéjar en Toledo: paralelismo*, pp. 128-129.

(66) MAQQARI: *Analectes*, I, p. 368 (según cita, p. 343, de TORRES BALBÁS, *Arte hispano-musulmán*).

(67) LEVI-PROVENÇAL: *España musulmana*, p. 125 (nota 115).

(68) GONZÁLEZ PALENCIA: *Los mozárabes de Toledo...*, t. I, pp. 59 y 66.

(69) *Crónicas de los reyes de Castilla*, I, caps. XVII y XVIII, pp. 419-422, y GONZÁLEZ PALENCIA: *Los mozárabes de Toledo...*

(70) *De rebus Hispaniae*, lib. IV, cap. 3.

(71) VIÑAS MEY, CARMELO, y PAZ, RAMÓN: *Relaciones histórico-geográfico-estadístico de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II. Reino de Toledo*, p. 529.

(72) GÓMEZ-MORENO: *Arte mudéjar toledano*, pp. 6-7.

(73) PAVÓN MALDONADO: *Arte mozárabe y arte mudéjar en Toledo: paralelismos*, p. 137; LEVI-PROVENÇAL: *La España musulmana*, p. 119.

(74) GÓMEZ-MORENO: *Arte mudéjar toledano* p. 5.

(75) GÓMEZ-MORENO: *Ars Hispaniae*, III, pp. 207-209.

(76) GONZÁLEZ PALENCIA: *Los mozárabes de Toledo...*, vol. preliminar, p. 257, y GÓMEZ-MORENO: *Arte mudéjar toledano*, p. 6.

(77) *Los mozárabes de Toledo*, vol. preliminar, p. 184, núm. 357.

(78) GÓMEZ-MORENO: *Arte mudéjar toledano*, p. 6; GONZÁLEZ PALENCIA: *Los mozárabes de Toledo...*, p. 187 del índice (cita la iglesia en 1195).

(79) PISA: *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo*, y PARRO: *Toledo en la mano*, II, pp. 204-220 y 247.

(80) GÓMEZ-MORENO: *Arte mudéjar toledano*, p. 7.

(81) *Anales Toledanos*, II.

(82) CAMÓN AZNAR: *Pinturas murales de San Román de Toledo*, pp. 50-58; *La pintura románica española*, pp. 179-228, y GÓMEZ-MORENO, MARÍA ELENA: *Mil joyas del arte español*, t. I, p. 229.

(83) GÓMEZ-MORENO: *Arte mudéjar toledano*, p. 7.

(84) TORRES BALBÁS: *Por el Toledo mudéjar*, pp. 424-440.

(85) GONZÁLEZ PALENCIA: *Los mozárabes de Toledo...*, vol. preliminar, pp. 196-197.

(86) PAVÓN MALDONADO: *Iglesia mudéjar desconocida en la provincia de Toledo*, pp. 232-244.

(87) GONZÁLEZ PALENCIA: *Los mozárabes de Toledo...*, índice, núm. 404.

(88) CAMÓN AZNAR: *Pinturas murales de San Román de Toledo*, y *La pintura románica española*.

(89) TORRES BALBÁS: *Por el Toledo mudéjar*, pp. 424-440.

(90) GONZÁLEZ PALENCIA: *Los mozárabes de Toledo...*, índice, p. 197.

(91) GÓMEZ-MORENO: *Arte mudéjar toledano*, pp. 8 y 9.

(92) TORRES BALBÁS: *Por el Toledo mudéjar*, pp. 434-436.

(93) *Ibídem*, p. 430.

(94) GÓMEZ-MORENO: *Arte mudéjar toledano*, p. 8.

(95) TORRES BALBÁS: *Ars Hispaniae*, IV, p. 254.

(96) LEVI-PROVENÇAL: *España musulmana*, p. 119; TORRES BALBÁS: *Ars hispaniae*, IV, p. 257.; LUENGO: *Notas sobre lo morisco en la arquitectura civil de la provincia de León*, pp. 1-18 (prueba este autor que en 1050 había en Sahagún una corriente de inmigración morisca. Señala que bajo el reinado de Doña Urraca se hizo en Sahagún una cerca de tierra apisonada y torres de ladrillo de 15 metros de altura; páginas 2-3).

(97) GÓMEZ-MORENO: *Arte mudéjar toledano*, p. 10.

(98) TORRES BALBÁS: *Por el Toledo mudéjar*, p. 437.

(99) TERRASSE, H.: *Formación y fuentes del arte mudéjar toledano*, p. 389.

(100) G. ZELSON: *Viga mudéjar con inscripción hebraica en Toledo*, pp. 318-321.

(101) CANTERA: *Epigrafía hebrea en el Museo Arqueológico de Madrid*, pp. 105-111.

(102) GÓMEZ-MORENO: *Arte mudéjar toledano*, p. 12 (LAMBERT, en *Les synagogues de Tolède*, pp. 20-26, rechaza esa identificación).

(103) CANTERA: *Sinagogas españolas*, pp. 35-149.

(104) GÓMEZ-MORENO: *Arte mudéjar toledano*, p. 12, y *Ornamentación mudéjar toledana*, pp. 13-15.

(105) PAVÓN MALDONADO: *Memoria de la excavación de la mezquita de Madinat al-Zahra*, pp. 108 y 115.

(106) TORRES BALBÁS: *Ars Hispaniae*, IV, p. 43.

(107) LAMBERT: *Les synagogues de Tolède*, pp. 15-33.

(108) TERRASSE, H.: *Formación y fuentes del arte mudéjar toledano*, p. 391.

(109) CANTERA: *Sinagogas españolas*, p. 24. En esta obra se mencionan sinagogas en Madrid, Talavera, Torrijos y Ocaña.

(110) Torres Balbás: *Ciudades hispano-musulmanas*, t. I, p. 61.

(111) Gómez-Moreno: *La torre de San Nicolás, en Madrid*, pp. 129-132.

(112) Gaya Nuño: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, pp. 114-115.

(113) Torres Balbás: *Ars hispaniae*, IV, p. 256; Navascués, Pedro: *La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Móstoles*, pp. 388-397.

(114) Lillo Alemany: *Dos iglesias mudéjares madrileñas*, p. 19; Navascués, Pedro: *La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Móstoles*, pp. 388-397.

(115) Torres Balbás: *Ciudades hispano-musulmanas*, t. I, pp. 61.

(116) Pavón Maldonado: *Iglesia mudéjar desconocida de la provincia de Toledo*, pp. 232-244.

(117) Terrasse, M.: *Talavera hispano-musulmane*, pp. 80-112.

(118) *Ibídem*, p. 91.

(119) *Ibídem*, pp. 93-94.

(120) *Ibídem*, pp. 94-101.

(121) Pavón Maldonado: *Arqueología musulmana en Cáceres*, pp. 205-210; y Terrasse, M.: *Les églises mudéjares d'Erustes et Mesegar*, pp. 337-355.

(122) Pavón Maldonado: *Arqueología musulmana en Cáceres*, p. 206; y Melida: *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres*, t. II, pp. 111-112.

(123) *Ibídem*. En el claustro del convento jerónimo de Guadalupe (Cáceres) se aprecia igualmente la doble influencia toledana y sevillana.

(124) Gómez-Moreno: *Ars Hispaniae*, III, pp. 197-198.

(125) Gómez-Moreno: *Ornamentación mudéjar toledana*, pp. 214-219.

(126) Torres Balbás: *Arte hispano-musulmán*, p. 26.

(127) Torres Balbás: *Ciudades hispano-musulmanas*, t. I, pp. 143-148.

(128) Citas de Pérès en *Poésie andalouse*, pp. 150-151.

(129) Gómez-Moreno: *Ars hispaniae*, III, p. 212.

(130) Castejón: *Nuevas excavaciones en Madinat al-Zahra*, pp. 147-154; Ocaña Jiménez: *Inscripciones árabes descubiertas en Madinat al-Zahra en 1944*, pp. 154-159; Gómez-Moreno: *Ars hispaniae*, III; Pavón Maldonado: *Los influjos occidentales en el arte del Califato de Córdoba*.

(131) *Crónica de los Reyes de Castilla*, t. I, cap. XVII, año 1351.

(132) Jiménez de Rada: *De rebus hispaniae*, libro VI, cap. XXII, p. 136.

(133) *Crónica de los Reyes de Castilla*, t. I, cap. XVII, año 1351.

(134) Amador de los Ríos: *Monumentos arquitectónicos de España. Toledo*, pp. 63 y 70.

(135) Gómez-Moreno: *Ars hispaniae*, III, p. 212.

(136) Se ha ocupado de este lote Brisch Klaus en *Zu einer Gruppe von islamischen kapitellen und basen des II jhdts. in Toledo*, pp. 206-212.

(137) Pavón Maldonado: *Las columnas califales de la Colegiata de Torrijos*, pp. 363-372.

(138) Torres Balbás: *Ars Hispaniae*, IV, pp. 312-313, y *Ciudades hispano-musulmanas*, t. I, p. 146.

(139) Gómez-Moreno: *Arte mudéjar toledano*, p. 11.

(140) *Crónica de los Reyes de Castilla*, t. I, cap. VI, año 1355.

(141) Gómez-Moreno: *Arte mudéjar toledano*, p. 13.

(142) Gómez-Moreno: *Ars Hispaniae*, III, p. 298.

(143) Terrasse: *La formation de l'art musulmán d'Espagne*, pp. 141-158; Pavón Maldonado: *Memoria de la excavación de la mezquita de Madinat al-Zahra*.

(144) Golvin: *Note sur un décor de marbre trouvé à Madinat al-Zahra*, pp. 172-188; Marçais: *Les echanges artistiques entre l'Egypte et les pays musulmanes occidentaux*, pp. 95-106; Hernández: *La techumbre de la Mezquita de Córdoba*, pp. 191-225; Pavón Maldonado: *Notas sobre la cerámica hispano-musulmana*, pp. 415-437.

(145) Gómez-Moreno: *Ars Hispaniae*, III, pág. 181.

(146) Terrasse, H.: *Les tendances de l'Art hispano-mauresque à la fin du X et au dèbut du XI siècle*, pp. 19-24.

(147) *Ibídem*.

(148) Gómez-Moreno: *Ars Hispaniae*, III, p. 212 (fig. 270 b).

(149) *Ibídem*, p. 302.

(150) Terrasse: *L'art hispano-mauresque...*, pp. 454-459.

(151) Pavón Maldonado: *Memoria*.

(152) Gómez-Moreno: *Ars Hispaniae*, III, p. 214.
(153) Gómez-Moreno: *La ornamentación mudéjar toledana*, y *Ars Hispaniae*, III, p. 278.
(154) Gómez-Moreno: *Ars Hispaniae*, III, p. 219.
(155) Pavón Maldonado: *Memoria*, p. 91 (lámina LXIV).
(156) Terrasse, H.: *L'art de l'empire almoravide: ses sources et son évolution*, p. 28; *Le rôle du Maghrib dans l'évolution de l'art hispano-mauresque*, pp. 132-133.
(157) Terrasse, H.: *La mosquée d'Al-Qarawiyyin à Fès et l'art des almoravides*, pp. 135-147.
(158) Gómez-Moreno: *Ars Hispaniae*, III, p. 265.
(159) Torres Balbás: *Monteagudo y el "Castillejo" en la Vega murciana*, pp. 366-372.
(160) Gómez-Moreno: *Ornamentación mudéjar toledana*, p. 1 (fig. 1).
(161) Torres-Balbás: *Arte almorávide y arte almohade*, p. 27.
(162) Terrasse, H.: *Le rôle du Maghrib dans l'evolution de l'art hispano-mauresque*, pp. 127-141.
(163) Torres Balbás: *Ars Hispaniae*, IV; p. 15.
(164) *Ibidem*, p. 48.
(165) Caillé: *La mosquée de Hassan à Rabat*, lámina XLIII.
(166) Terrasse, H.: *Le rôle du Maghrib dans l'evolution...*, pp. 127-141.
(167) Torres Balbás: *Ars Hispaniae*, IV, pp. 39-43.
(168) *Ibídem*, pp. 39 y 370.
(169) Gómez-Moreno: *Ornamentación mudéjar toledana*, pp. 13-16, y *Arte mudéjar toledano*, p. 12.
(170) Marçais: *Manuel d'art musulman: l'architecture (Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile)*, t. II, p. 645 (fig. 363).
(171) Talbot Rice: *Islamic Art*, fig. 166.
(172) Gerrero Lovillo: *La restauración del Patio de los Naranjos.*
(173) Gómez-Moreno: *Arte mudéjar toledano*, láminas 23 y 24.
(174) Torres Balbás: *Ars Hispaniae*, IV, p. 370.
(175) González Simancas: *Toledo, sus monumentos y el arte ornamental* (ofrece esta obra unos dibujos de techumbre y yeserías del palacio arzobispal toledano, obras destruidas en el incendio de la cuarta década de este siglo); Torres Balbás: *Por el Toledo mudéjar*, p. 426 (alude este autor a arcos decorativos ciegos aparecidos los últimos años en la fachada del palacio que mira a la Plaza del Ayuntamiento. Este palacio bien pudo ser, opina Torres Balbás, la residencia de don Rodrigo Jiménez de Rada).
(176) Gómez-Moreno: *Ornamentación mudéjar toledana*, pp. 13-16.
(177) Pavón Maldonado: *Las almenas decorativas hispano-musulmanas*, p. 32.
(178) Américo Castro: *La realidad histórica de España*, p. 95.
(179) Torres Balbás: *El baño de Doña Leonor de Guzmán en el palacio de Tordesillas*, pp. 409-425.
(180) *Crónica de los Reyes de Castilla*, t. I, p. 436.
(181) *Ibidem*, p. 430.
(182) Fernández Torres: *Historia de Tordesillas*, p. 30.
(183) Lampérez y Romea: *El Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)*, pp. 169-172; Torres Balbás: *El baño de Doña Leonor de Guzmán*, pp. 409-425.
(184) *Ibidem*, p. 421.
(185) *Ibidem*, p. 414.
(186) Torres Balbás: *Rábitas hispano-musulmanas*, pp. 475-491.
(187) Caillé: *La mosquée de Hassan à Rabat*, p. 122 (fig. 19).
(188) *Crónica de los Reyes de Castilla*, t. I, año 1354.
(189) Contreras, Marqués de Lozoya: *Historia del arte hispánico*. t. II, p. 453.
(190) Amador de los Ríos: *Puertas del Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla*, p. 442.
(191) Torres Balbás: *Ars Hispaniae*, IV, pp. 313-317.
(192) Gestoso y Pérez: *Sevilla monumental y artística* (ver capítulo "Obras del Alcázar"), pp. 516-529.
(193) *Ibídem*; de la lectura de documentos de obras realizadas en el patio en la primera mitad del siglo XVI se desprende que los pórticos primitivos tenían columnas emparejadas, utilizadas de edificios califales o almohades.
(194) Hernández Giménez: *El codo en la historiografía de la Mezquita Mayor de Córdoba*, pp. 39-41.
(195) Torres Balbás: *Arte hispano-musulmán...*, figs. 486-487.
(196) Grabar: *La edad de oro de Justiniano*, p. 47 (fig. 425).
(197) Torres Balbás: *Ars Hispaniae*, IV, p. 317.
(198) Chueca Goitia: *Historia de la arquitectura española*, p. 469.

(199) AMADOR DE LOS RÍOS: *Inscripciones árabes de Córdoba*, p. 108; y *Palacio del Alguacil Mayor de Toledo, Suero Téllez de Meneses*, p. 158.

(200) GONZÁLEZ PALENCIA: *Los mozárabes de Toledo*, índice, p. 20.

(201) *Relaciones histórico-geográfico-estadístico de los pueblos de España...* (Reino de Toledo).

(202) *Crónica de los Reyes de Castilla*, t. I, año 1360.

(203) BENITO RUANO: *Toledo en el siglo XV*.

(204) GONZÁLEZ SIMANCAS: *Toledo, sus monumentos y el arte ornamental*, p. 210.

(205) PAVÓN MALDONADO: *El palacio ocañense de don Gutierre de Cárdenas.*

(206) GARCÍA DE PIÑEL: *Rincones inéditos de la antigua arqueología española*, pp. 82-85.

(207) CAMÓN AZNAR: *Pinturas murales de San Román de Toledo*, pp. 50-58.

(208) PAVÓN MALDONADO: *Memoria*.

(209) GUDIOL RICART, JOSÉ: *Pintura románica*, p. 171.

(210) Algunas de las fotografías de las yeserías presentadas en este trabajo aparecieron en *Arquitectura española*, t. I-IV, años 1923-1924 y 1926, como parte del trabajo de don MANUEL GÓMEZ-MORENO, *Ornamentación mudéjar toledana*. Este autor me cedió algunas de ellas para incluirlas en esta obra.

(211) ARTHUR UPHAM POPE: *A Survey of pesian art*, vol. VI (lámina III C).

(212) MARÇAIS, en Creswell: *Early muslim architecture*, I, pp. 127-137.

(213) HERNÁNDEZ GIMÉNEZ: *La techumbre de la Mezquita de Córdoba;* LUCIEN GOLVIN: *Note sur un décor de marbre trouvé à Medinat al-Zahra*, pp. 172-188; MARÇAIS, G.: *Les echanges artistiques...*, p. 101; PAVÓN MALDONADO: *Las almenas decorativas hispano-musulmanas, y sobre el origen sirio de las almenas decorativas hispano-musulmanas.*

(214) GÓMEZ-MORENO: *Arte del Islam*, Labor (láminas 601, 602 y 603) (es errónea la tesis de este autor sosteniendo una supuesta participación de canteros góticos en la portada del palacio mudéjar del Alcázar de Sevilla. El mismo autor trata de adjudicar casi la totalidad de la decoración del palacio a artistas granadinos y sevillanos, negando, por tanto, o posponiéndola a la de aquéllos, la participación de los artistas toledanos).

(215) GÓMEZ-MORENO: *Arte cristiano entre los moros de Granada*, pp. 254-270.

(216) GARCÍA GÓMEZ: *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra* (siglo XIV), en *Cinco poetas musulmanes*, pp. 175-176.

(217) MARÇAIS: *Remarques sur l'esthétique musulmane.*

(218) La entrada al Patio de los Leones por la galería de los pies está más de acuerdo con la organización del palacio (esta opinión es compartida con don Jesús Bermúdez).

(219) MARÇAIS: *L'architecture musulmane d'Occident*, pp. 393-394; PAVÓN MALDONADO: *En torno al Patio de los Leones de la Alhambra* (en prensa).

(220) Según la crónica de Enrique II, la toma de Algeciras por los moros granadinos fue en 1369. GARCÍA GÓMEZ observa que la reforma de Mohammed V realizada en el palacio de Comares sería posterior a ese año.

(221) GÓMEZ-MORENO: *Arte del Islam* (fig. 586), "...representa una desviación que fue bajo influjo de lo gótico, o lo que es menos probable, de lo persa, entonces sujeto a inspiraciones del Extremo Oriente".

(222) TORRES BALBÁS: *Dar al-'Arusa y las ruinas de palacios y albercas granadinas situados por encima del Generalife*, pp. 185-203.

(223) CAILLÉ: *La mosquée de Hassan à Rabat*, p. 98.

(224) TORRES BALBÁS: *Los zócalos pintados en la arquitectura hispano-musulmana*, pp. 395-417; GÓMEZ-MORENO: *Arte del Islam* (fig. 588); PAVÓN MALDONADO: *Decoración mural pintada hispano-musulmana*, en "Cuadernos de la Alhambra" (en prensa).

(225) TORRES BALBÁS: *Los zócalos pintados...*

(226) TALBOT RICE: *Islamic Art* (fig. 96); Manuscrito de Corán; Bagdad (1000).

(227) GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ: *Pinturas de moros en la Alhambra*; y GAMAL MEHREZ: *Las pinturas musulmanas en el Partal de la Alhambra.*

(228) GÓMEZ-MORENO: *Arte del Islam*, fig. 568.

(229) HERNÁNDEZ, SANCHO Y COLLANTES: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, tomo III, pp. 197-200.

(230) GÓMEZ-MORENO: *Arte del Islam*, Labor, p. 738, en nota 568.

(231) MENÉNDEZ PIDAL: *Yeserías moriscas de la "Peregrina" de Sahagún.*

(232) ETTINGHAUSEN: *La peinture arabe*, p. 39; HAMILTON: *Khirbat al-Mafiar* (lámina XCI).

(233) CRESWELL, K. A. C.: *The Muslim Architecture of Egypt*, vol. I (lámina 38).

(234) GÓMEZ-MORENO: *Ars Hispaniae*, III, pp. 297-310.

(235) *Ibídem*, p. 312.

(236) GÓMEZ-MORENO: *Granada en el siglo* XIII, p. 41; sostiene este autor que los leones proceden del palacio del siglo X que hubo en la Alcazaba; BERMÚDEZ PAREJA: *La fuente de los Leones*, pp. 21-31.

(237) BENOIST: *Art du monde*. Editions Gallimard, 1941 (según nota de JEAN-JACQUES LÉVÊQUE: *La peinture islamique et indienne*, 1967, p. 102).

(238) FERRANDIS: *Marfiles árabes de Occidente*, t. I (láminas X y XI).

(239) GHIRSHMAN: *Irán, partos y sasánidas* (figuras 409 y 410).

(240) *Ibídem*, p. 308.

(241) *Ibídem*, fig. 279 y p. 230.

(242) PALOL: *Arte hispánico de la época visigoda* (fig. 83), p. 120.

(243) GÓMEZ-MORENO: *Ars Hispaniae*, III (fig. 378).

(244) CRESWELL: *Early Muslim Architecture*, t. I.

(245) KOECHLIN y MIGEON: *Arte musulmán* (lámina 62).

(246) IÑIGUEZ: *Las yeserías descubiertas recientemente en las Huelgas de Burgos*, pp. 306-308; y TORRES BALBÁS: *Las yeserías descubiertas recientemente en las Huelgas de Burgos*, pp. 209-254.

(247) GÓMEZ-MORENO: *Ars Hispaniae*, III (fig. 352).

(248) CAMÓN AZNAR: *Pinturas murales de San Román de Toledo*.

(249) FERRANDIS: *Marfiles árabes de Occidente*, t. I, pp. 78-79 (lámina XXXI).

(250) GHIRSHMAN, *op. cit.*, p. 236 (fig. 288).

(251) GÓMEZ-MORENO: *Ars Hispaniae*, III (fig. 374, a); PAVÓN MALDONADO: *Influjos occidentales en el arte del Califato de Córdoba*, pp. 208-210.

(252) GÓMEZ-MORENO: *Ars Hispaniae*, III (fig. 379).

(253) GHIRSHMAN: *Op. cit.*, p. 315 (fig. 422).

(254) ETTINGHAUSEN: *La peinture arabe*, pp. 118-119.

(255) GHIRSHMAN: *Op. cit.*, p. 140 (fig. 178).

(256) MARÇAIS, en *Early Muslim Architecture*, I, pp. 127-137; y PAVÓN MALDONADO: *Influjos occidentales en el arte del Califato de Córdoba*.

(257) GÓMEZ-MORENO: *Ars Hispaniae*, III, p. 181.

(258) GÓMEZ-MORENO: *Ars Hispaniae*, III (fig. 328).

(259) *Ibídem* (fig. 329).

(260) *Ibídem* (fig. 250).

(261) KÜHNEL: *Lo antiguo y lo oriental como fuente del Arte Hispano-musulmán*, pp. 5-21 (lámina 55).

(262) POSAC MON: *Cerámica con decoración zoomorfa hallada en Ceuta*, pp. 566-67 (lámina III); y PAVÓN MALDONADO: *Notas sobre la cerámica hispano-musulmana*.

(263) TORRES BALBÁS: *Yeserías descubiertas recientemente en las Huelgas de Burgos*.

(264) GÓMEZ-MORENO: *El Panteón Real de las Huelgas* (láminas XL - LXXVII - LXXX - LXXXI - LXXXII LXXXIV - LXXXV).

(265) GONZÁLEZ SIMANCAS: *Toledo, sus monumentos y el arte monumental*, p. 19.

(226) FALKE: *Historia del arte del tejido de seda*, núm. 144.

(267) GÓMEZ-MORENO: *Ars Hispaniae*, III (fig. 367).

(268) CAMÓN AZNAR: *Pinturas murales de San Román de Toledo*; y W. S. COOK y GUDIOL RICART: *Pintura románica*, en *Ars Hispaniae*, VI, p. 171.

(269) LAMBERT: *L'art mudejar*, pp. 17-33.

(270) PAVÓN MALDONADO: *Iglesia mudéjar desconocida en la provincia de Toledo*, p. 240, fig. 9.

(271) GUERRERO LOVILLO: *Miniatura gótica castellana, siglos XIII y XIV*, pp. 29-31; y TUBINO: *Historia Troyana*, pp. 187-205; y G. LOVILLO: *Las Cantigas: estudio arqueológico de sus miniaturas*.

(272) PAVÓN MALDONADO: *Las almenas decorativas hispano-musulmanas*, pp. 25-30.

(273) KOECHLIN: *Les ivoires gothiques français* (láminas CLXXI, núm. 1.038; CCIII, núm. 1.151; CCXX, núm. 1.290; CLXXX, núms. 1.082-1.086-1.089-1.090).

(274) Sirenas sosteniendo peces, uno en cada mano, es tema que viene del gótico; deriva de las sirenas de doble cola de las obras románicas. Centauros con escudo y espada abundan en las pinturas de techos mudéjares de la época. Para el tema de la sirena, ver AMORÓS: *Cortesanos y sirenas*, pp. 245-253.

Isabel Mateo, en su Tesis doctoral, en preparación, recoge un repertorio bastante extenso de sirenas de "misericordias" de coros españoles del siglo XV; en estas obras el mítico animal es portador de un espejo

y una peina. Sobre temas profanos de la época, ver el artículo de la señorita MATEO: *Algunos temas profanos en las Sillerías de Coros góticos españoles*, pp. 181-192).

(275) GUDIOL RICART: *Pintura gótica, Ars Hispaniae*, IX, p. 48.

(276) GESTOSO Y PÉREZ: *Sevilla monumental y artística* (es el primer autor que repara en las siluetas), pp. 368-371; al no haberlas examinado de cerca, se abstiene de interpretarlas. TUBINO (*Estudios sobre arte en España*, p. 276) las dedica breves líneas. VELÁZQUEZ BOSCO (*El Alcázar y la arquitectura sevillana*, pp. 284-303) relaciona erróneamente las siluetas con el arte egipcio.

GUERRERO LOVILLO (*Sevilla*, Guías Aries, p. 18) opina que es posible que hagan alusión a leyendas persas y escenas de torneos análogas a las que decoran algunas arquetas de marfil. PAVÓN MALDONADO (*Arte mozárabe y arte mudéjar en Toledo: paralelismos*, pp. 138-150) anticipa parte de las conclusiones de esta obra.

(277) El tema del salvaje en España ha sido tratado con amplitud por AZCÁRATE, en *El tema iconográfico del salvaje*, pp. 81-99.

(278) GÓMEZ-MORENO: *Arte del Islam*, p. 744.

(279) GUDIOL RICART: *Ars Hispaniae*, IX, p. 48; PAVÓN MALDONADO: *Arte mozárabe y arte mudéjar en Toledo: paralelismos*.

(280) BERNIS: *La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fechación*, pp. 181-192.

(281) GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ: *Guía de Granada*. Este autor atribuye las pinturas de las bóvedas a un pintor cristiano de escuela florentina del último tercio del siglo XIV. Con anterioridad, CONTRERAS (*Monumentos árabes*, pp. 254-260) estudia la técnica de las pinturas atribuyéndoselas a artistas moriscos, hechas por algún morisco que había viajado por Italia, donde, hacia el siglo XIV se pintaban las mismas escenas de las bóvedas de la Alhambra. Niega que los diez personajes de la bóveda central sean monarcas nazaríes. Acerca de los escudos de la Orden de la Banda, no se explica la causa de que no fueran representados los escudos nazaríes en lugar de los cristianos.

POST estudia las pinturas dentro del estilo franco gótico; atendiendo a este estilo y a los vestidos de las damas, las fecha en el último tercio del siglo XIV. No descarta la tesis de BERTEAUX que relaciona las pinturas con el estilo y espíritu del gótico francés de las miniaturas de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio; en ambas obras aprecia ejecución de miniatura y el gusto por la observación de la vida. No admite abiertamente que los personajes musulmanes sean reyes granadinos (POST RATHFON: *A History Spanish painting*, vol. II, pp. 160-170).

GUDIOL RICART se opone al parentesco con lo sienés, viendo relación entre el estilo lineal de los cupulines de la Alhambra y ciertos restos de decoración civil metidos en temática musulmana. El lirismo caligráfico e incluso la técnica de las pinturas encaja en la trayectoria artística que de la miniatura árabe pasó a la decoración del Alcázar de Sevilla y a la de los palacios de Toledo, y que prosiguió en los techos policromados castellanos (*Ars Hispaniae*, IX, pp. 48-53).

PAVÓN MALDONADO: *Arte mozárabe y arte mudéjar en Toledo: paralelismos*.

(282) GÓMEZ-MORENO: *Alhambra y Generalife*, Thomas, II, p. 6.

(283) Para los dibujos de estas pinturas que ilustran el capítulo, me he valido de las fotografías que tomé antes de las recientes restauraciones llevadas a cabo por los señores Gudiol y Maldonado, respectivamente, y de calcos de las mismas existentes en el Archivo de Planos de la Alhambra; los hizo Isidoro Marín a petición de Gómez-Moreno).

(284) *Crónica de los Reyes de España*, t. I, cap. II, año 1369.

(285) ARIE: *Quelques remarques sur le costume des musulmans d'Espagne au temps des nasrides*, pp. 244-261.

(286) ETTINGHAUSEN: *La peinture arabe*, figs. 84-91.

(287) AZCÁRATE: *El tema iconográfico del salvaje*. Azcárate ha visto en esta composición dos temas, el moro lanceando a un cristiano y el formado por el salvaje, guerrero cristiano, un león y una dama encadenada; piensa que falta interpretar al león dentro de la narración.

Isabel Mateo Gómez estudia en la actualidad las composiciones de las "misericordias" de la sillería de la Catedral de Sevilla (siglo XV); en una se ve un castillo, dos guerreros, una dama sentada y un león al lado.

(288) BERNIS: *La moda y las imágenes góticas de la Virgen...*, lámina XI, núm. 8.

(289) LALAING: *Voyages des suverains des Pays-Bas*, p. 206.

(290) GÓMEZ-MORENO: *Guía de Granada*, p. 74; y HURTADO DE MENDOZA: *Guerra de Granada*, pp. 99, 202 y 203.

(291) *Ibidem*.

(292) *Guerra de Granada*, pp. 202-203.

(293) OLIVER HURTADO: *Granada y sus monumentos árabes*, pp. 80-83; ARGOTE DE MOLINA: *Nobleza de Andalucía*, cap. 97; y BERMÚDEZ DE PEDRAZA: *Antigüedades y excelencias de Andalucía*, cap. 10.

(294) CONDE: *Historia de la dominación árabe de España*, cap. VI.

(295) *Continuación de la Crónica de España del Arzobispo D. Rodrigo Jiménez de Rada, por el Obispo D. Gonzalo de la Hinojosa*, p. 51.

(296) *Crónica de los Reyes de Castilla*, I, cap. VIII, año 1353.

(297) GARCÍA GÓMEZ: *Cinco poetas musulmanes*, p. 181.

(298) TORRES BALBÁS: *Ars Hispaniae*, IV, p. 181.

(299) GARCÍA GÓMEZ: *Cinco poetas musulmanes*, p. 182.

(300) IBN JALDÚN: *Prolegomenès historiques*, p. XLIV.

(301) *Ibídem*, p. 307.

(302) AL-JATIB: *Lamha*, p. 28.

(303) ARIE: *Quelques remarques sur le costume des Musulmans d'Espagne au temps des Nasrides*, pp. 251-253.

(304) Ver nota 281.

(305) PAVÓN MALDONADO: *Arte mozárabe y arte mudéjar en Toledo: paralelismos.*

(306) GÓMEZ-MORENO: *Pinturas de moros en la Alhambra*; y GAMAL: *Las pinturas murales musulmanas del Partal.*

(307) GÓMEZ-MORENO: *Arte del Islam* (figs. 640-641).

(308) CAMPS CAZORLA: *Cerámica medieval española.*

(309) GÓMEZ-MORENO: *Arte cristiano entre los moros de Granada*, pp. 245-270.

(310) TORRES BALBÁS: *Ars Hispaniae*, IV, p. 181.

(311) LLUBIA: *Cerámica medieval española* (fig. 108).

(312) *Loco* o *Pou* bailarín acompañado de una dama se ve en un azulejo del siglo XV, del Instituto de Valencia de Don Juan (MATEO GONZÁLEZ, obra citada, lámina II, d).

(313) AMORÓS: *Cortesanos y sirenas*, pp. 245-253.

قائمة بالمراجع

A

AL-JATIB: *Lamha.* Ed. El Cairo, 1347 h.

AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ: *Puertas del Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla* (Museo Español de Antigüedades, III, 1874; pp. 433-470).

AMADOR DE LOS RÍOS, RODRIGO: *Inscripciones arábigas de España y Portugal.* Madrid, 1889.

AMADOR DE LOS RÍOS, RODRIGO: *Palacio del Alguacil Mayor de Toledo Suero Téllez de Meneses* (Boletín de la Asociación Española de Excursiones, 1898-1899).

AMADOR DE LOS RÍOS, RODRIGO: *Monumentos arquitectónicos de España. Toledo,* 1905.

AMADOR DE LOS RÍOS, RODRIGO: *Brocales de pozo árabes y mudéjares* (Museo Español de Antigüedades, III, página 500).

AMORÓS, J.: *Cortesanos y sirenas* (Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, vol. I, 1934, pp. 245-253).

Anales Toledanos, II (España Sagrada, de Flórez Enrique, XIII).

ARGOTE DE MOLINA: *Nobleza de Andalucía,* libro I, cap. 97.

ARIE, RACHEL: *Quelques remarques sur le costume des musulmans d'Espagne au temps des Nasrides* (Arabica Revue d'études arabes, t. XII, fase 3, 1965, pp. 244-261).

AZCÁRATE, JOSÉ MARÍA: *El tema iconográfico del salvaje* (Archivo Español de Arte, t. XXI, 1948, pp. 81-99).

B

BENITO RUANO, ELOY: *Toledo en el siglo* XV (C.S.I.C. Escuela Superior de Estudios Medievales. Madrid, 1961).

BENOIST, LUC: *Art du Monde,* 1941 (según nota de Lévèque, Jean-Jacques y Ménant, Nicole, *La peinture islamique et indienne,* 1967, p. 102).

BERMÚDEZ DE PEDRAZA: *Antigüedades y excelencias de Andalucía,* libro I, cap. 10, 1608.

BERMÚDEZ PAREJA, JESÚS: *La Fuente de los Leones* (Cuadernos de la Alhambra, núm. 3, pp. 21-29).

BERNIS, CARMEN: *La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fechación* (Archivo Español de Arte, t. XLIII, núm. 170, 1970, pp. 193-219).

BRISCH, KLAUS: *Zu einer Gruppe von islamischen kapitellen und Basen des 11 jhdts. in Toledo* (Aus den madrider mitteilungen, 2, 1961, pp. 206-212).

C

CAGIGAS, ISIDRO DE LAS: *Los mudéjares,* I-II. Instituto de Estudios Africanos. Madrid, 1948-1949.

CAMÓN AZNAR, JOSÉ: *La Iglesia de San Román de Toledo* ("Al-Andalus", VI, 1941, pp. 451-459).

CAMÓN AZNAR, JOSÉ: *Pinturas murales de la Iglesia de San Román de Toledo* (Archivo Español de Arte, núm. 49, 1942, pp. 50-58).

CAMÓN AZNAR, JOSÉ: *La pintura románica española* ("Goya", julio-diciembre 1961, pp. 179-202).

CAMPS CAZORLA, EMILIO: *Cerámica medieval española.* Madrid, 1943.

CANTERA BURGOS, FRANCISCO: *Epigrafía hebraica en el Museo Arqueológico* ("Sefarad", XI, 1951, pp. 108-111).

CANTERA BURGOS, FRANCISCO: *Sinagogas españolas.* Madrid, 1955.

CAILLES, JACQUES: *La Mosquée de Hassan à Rabat.* Publications de l'Institut des Hautes Etudes Marocaines, t. LVIII. Rabat, 1954.

CASTRO, AMÉRICO: *La realidad histórica de España*. México, 1954.
CASTEJÓN, RAFAEL: *Nuevas excavaciones en Madinat al-Zahra* ("Al-Andalus", X, 1945, pp. 147-154).
CODERA, FRANCISCO: *Inscripción árabe de la Capilla de Santa Catalina en Toledo* (B.R.A.H., XXIII, 1893, páginas 434-437).
CONDE, ANTONIO: *Historia de la Dominación arabe en España*. Parte, IV, cap. VI.
CONTRERAS, JUAN, Marqués de Lozoya: *Historia del arte hispánico*, t. II. Barcelona, 1934.
CONTRERAS, RAFAEL: *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba* (segunda edición). Madrid, 1878.
CRESWELL, K. A. C.: *Early Muslim Architecture*, t. I-II. Oxford, 1932-1940.
CRESWELL, K. A. C.: *The Muslim Architecture of Egypt*, t. I. Oxford, 1952.
Crónicas de los Reyes de Castilla, t. I (Rivadeneyra), Madrid, 1875; y t. II (Rivadeneyra), Madrid, 1877.
CZEKELIUS, OTTO: *Antiguas sinagogas de España* ("Arquitectura", XIII, pp. 326-341).

CH

CHUECA GOITIA, FERNANDO: *Historia de la arquitectura española*. Madrid, 1965.
CHRONICA ADEFONSI IMPERATORIS, edic. y estudio por Luis Sánchez Belda. Madrid, 1950.

D

DÍAZ ESTEBAN, FERNANDO: *Nuevas inscripciones cúficas de Toledo* ("Al-Andalus", XXXI, 1966, pp. 242-245.)

E

ESCRIBÁ DE ROMANI, MANUEL, Conde de Casal: *Cerámica de la ciudad de Toledo*. Madrid, 1935.
EPALZA, MIGUEL: *Moriscos y andalusíes en Túnez durante el siglo* XVII ("Al-Andalus", XXXIV, 1969, páginas 247-329).
ETTINGHAUSEN, R.: *La peinture arabe*. Skira, 1962.

F

FALQUE, OTTO: *Historia del tejido de seda*. Barcelona, 1922.
FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, F.: *Estado social y político de los mudéjares de Castilla*. Madrid, 1866.
FERNÁNDEZ TORRES, ELEUTERIO: *Historia de Tordesillas* (segunda edición). Valladolid, 1914.
FERRANDIS, JOSÉ: *Marfiles árabes de Occidente*, 2 vol. Madrid, 1935-1940.
FLOREZ, ENRIQUE: *España Sagrada*, XXI, 1767.

G

GAMAL MEHREZ: *Las pinturas murales musulmanas en el Partal de la Alhambra*. Madrid-Cairo, 1951.
GARCÍA GÓMEZ, EMILIO: *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra* (siglo XIV). Discurso leído en la Real Academia de la Historia, 3 de febrero de 1945.
GARCÍA GÓMEZ, EMILIO: *Cinco poetas musulmanes*. Colección Austral.
GAYA NUÑO, J. ANTONIO: *Gormaz, castillo califal* ("Al-Andalus", VIII, 1943, pp. 431-450).
G. ZELSON, LOUIS: *Viga mudéjar con inscripción hebraica en Toledo* (B.R.A.H., LXXXIX, 1926, pp. 318-321).
GARCÍA DE PIÑEL, FERNANDO: *Rincones inéditos de la antigua arquitectura española* (Arquitectura, III, julio de 1920, pp. 182-185).
GAYANGOS: *Inscripciones arábigas* ("El siglo pintoresco", III. Madrid, 1847).
GESTOSO Y PÉREZ, JOSÉ: *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1889.
GHISHMAN, ROMÁN: *Irán, partos y sasánidas*. Madrid, 1962.
GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, MANUEL: *Guía de Granada*. Granada, 1892.
GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *Alhambra y Generalife*. "Thomas", II.
GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *Arte Cristiano entre los Moros de Granada* (Estudios de erudición oriental, Zaragoza, 1904, pp. 259-270).
GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *Arte mudéjar toledano*. Madrid, 1916.
GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *Ornamentación mudéjar toledana* (Arquitectura Española, I-IV. Madrid, 1923-1924-1926).
GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *Arte islámico en España y en el Magreb* (en *Arte del Islam*, de la "Historia de Arte", Labor, V. Barcelona, 1961).

GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *Granada en el siglo* XIII ("Cuadernos de la Alhambra", 2, pp. 3-43).
GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *Pinturas de moros en la Alhambra*. Granada, 1916.
GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *La torre de San Nicolás, en Madrid* (Archivo Español de Arte y Arqueología, III, 1927, pp. 129-132).
GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*. Madrid, 1946.
GÓMEZ-MORENO, MARÍA ELENA: *Mil joyas del arte español*, I. Barcelona, 1947.
GOLVIN, LUCIEN: *Note sur un decor de marbre trouvé à Madinat al-Zahra* ("Al-Andalus", XXV, 1960, páginas 172-188).
GONZÁLEZ PALENCIA, ANGEL: *Los mozárabes de Toledo en los siglos* XII *y* XIII (vol. prel., Madrid, 1930; vol. I, Madrid, 1926; vol. II, Madrid, 1926; vol. III, Madrid, 1928).
GONZÁLEZ SIMANCAS, MANUEL: *Toledo, sus monumentos y el arte ornamental*. Madrid, 1929.
GRABAR, ANDRÉ: *La Edad de Oro de Justiniano*. Madrid, 1966.
GUDIOL RICART (y W. S. COOK): *Pintura románica. Ars Hispaniae*, VI.
GUDIOL RICART: *Pintura gótica. Ars. Hispaniae*, IX.
GUERRERO LOVILLO, JOSÉ: *Las Cantigas: estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid, 1949.
GUERRERO LOVILLO, JOSÉ: *Miniatura gótica castellana, siglos* XIII *y* XIV. "Arte y artistas". Madrid, 1956.
GUERRERO LOVILLO, JOSÉ: *Sevilla*. Guías Aries.
GUERRERO LOVILLO, JOSÉ: *La restauración de Patio de los Naranjos* (Archivo Hispalense, t. XVII. Sevilla, 1952).

H

HAMILTON, R. W.: *Kirbat al-Mafjar*. Oxford, 1959.
HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ; SANCHO CORBACHO, ANTONIO, y COLLANTES DE TERÁN, FRANCISCO: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, I-II-III. Sevilla, 1943 y 1951.
HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, FÉLIX: *La techumbre de la Mezquita de Córdoba* (Archivo Español de Arte y Arqueología, 1928, pp. 191-225).
HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, FÉLIX: *El codo en la historiografía de la Mezquita Mayor de Córdoba*. Madrid, 1961.
HINOJOSA, GONZALO DE LA: *Continuación de la Crónica de España del Arzobispo D. Rodrigo Jiménez de Rada, por el obispo D. Gonzalo de la Hinojosa* (col. Doc. In., 1896, CVI).
HURTADO DE MENDOZA, DIEGO: *Guerra de Granada*. Ed. B. Blanco y González. Madrid, 1970.

I

IBN JALDUN: *Prolegómenes historiques*. Trad. Slane, I.
IBN BUSHKUWAL: *K. al Sila*, ed. Codera, biog. núm. 35.
IÑÍGUEZ, FRANCISCO: *Las yeserías descubiertas recientemente en las "Huelgas de Burgos"* (Archivo Español de Arte, núm. 45, 1941, pp. 306-308).

J

JIMÉNEZ DE RADA: *De rebus Hispaniae*, "Collectio patrum ecclesae toletanae". Madrid, 1793.

K

KOECHLIN: *Les ivoires gothiques français*. París, 1924.
KOECHLIN, R. y MIGEON, G.: *Arte musulmán*. Barcelona, 1957.
KÜHNEL, ERNST: *Lo antiguo y lo oriental como fuente del arte hispano-musulmán* ("Al-Mulk", 1964-1965, número 4, pp. 5-21).

L

LALAING, ANT.: *Voyages des Souverains des Pays-Bas* (Collection de Chroniques belges, publiées par L. Gachard. Bruxelles, 1876, t. I, p. 206).
LAMBERT, ELIE: *L'art mudéjar* (Gazette des Beaux Arts, IX. París, 1933, pp. 17-33).
LAMBERT, ELIE: *Les sinagogues de Tolède* ("Revue des Etudes Juives", LXXXIV. París, 1927, pp. 15-33).
LAMBERT, ELIE: *Art musulman et art Chrétien dans le Péninsule Ibérique*. París, 1958.
LAMPÉREZ Y ROMEA, VICENTE: *El Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)* (Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, X-XI, Valladolid, 1912-1913, pp. 563-572, 573-587 y 169-172).

LAMPÉREZ Y ROMEA, VICENTE: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media* (segunda edición, tomo III).

LÉVI-PROVENÇAL, E.: *Inscriptions arabes d'Espagne*, t. I-II-III (Leyden. París, 1931).

LÉVI-PROVENÇAL, E.: *Alphose VI et la prise de Tolède (185)*. ("Hespéris", XII, 1931, pp. 33-49.)

LÉVI PROVENÇALE, E.: *España musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba* (en "Historia de España", dirigida por Ramón Menéndez Pidal, vols. IV-V. Madrid, 1957).

LILLO ALEMANY, M.: *Dos iglesias mudéjares madrileñas* (Archivo Español de Arte, núm. 121).

LUENGO, JOSÉ MARÍA: *Notas sobre lo morisco en la arquitectura civil de la provincia de León* (Bol. de la Soc. Esp. de Exc., t. LII, 1948, pp. 1-18).

LL

LLUBIA, LUIS M.: *Cerámica medieval española* (nueva edición Labor, núm. 55. Barcelona, 1967).

M

MARÇAIS, G.: *Manual d'art musulman (Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile)*, I-II, París, 1926-1927.

MARÇAIS, G.: *Les echanges artistiques entre l'Egypte et les pays musulmans occidentaux* ("Hespéris", XIX, 1934, pp. 95-106).

MARÇAIS, G.: *Remarques sur l'esthétique musulmane* (Annales de l'Institut d'Etudes Orientales. Faculté des Lettres de l'Université d'Alger, vol. IV, París, 1938, pp. 55-71).

MARÇAIS, G.: *L'Architecture musulmane d'Occident*, 1954.

MADURELL Y MARIMÓN, J. M.: *La Aljafería Real de Zaragoza. Notas para una historia*. Instituto Jerónimo Zurita.

MATEO, ISABEL: *Algunos temas profanos en las Sillerías de Coros góticos españoles* (Archivo Español de Arte, 1970, t. XLIII, pp. 181-193).

MELIDA, J. RAMÓN: *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres*, t. II, 1914-1916.

MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Primera Crónica General*, II.

MENÉNDEZ PIDAL, LUIS: *Yeserías inéditas moriscas de la "Peregrina de Sahagún"* (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, septiembre 1961, núm. 13).

MUÑOZ VÁZQUEZ, MIGUEL: *Documentos inéditos para la Historia del Alcázar de Córdoba de los Reyes Cristianos* (Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, año XXVI, 1955; p. 86).

N

NAVASCUÉS Y DE PALACIOS, JORGE: *Tres epitafios hispano-árabes del Museo Arqueológico de Toledo* ("Al-Andalus", XXVI, 1961, pp. 191-193).

NAVASCUÉS Y DE PALACIOS, PEDRO JOSÉ: *La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Móstoles* (Madrid). ("Al-Andalus", XXVII, 1962, pp. 388-397).

NAVASCUÉS Y DE PALACIOS, PEDRO JOSÉ: *La ermita de Santa María la Antigua, en Carabanchel, Madrid* ("Al-Andalus", XXVI, 1961, pp. 194-201).

O

OCAÑA JIMÉNEZ, MANUEL: *Inscripción fundacional de la Mezquita de Bab al-Mardúm en Toledo* ("Al-Andalus", XIV, 1949, pp. 175-183).

OCAÑA JIMÉNEZ, MANUEL: *Inscripciones árabes descubiertas en Madinat al-Zahra en 1944* ("Al-Andalus", X, 1945, pp. 154-159).

OLIVER HURTADO: *Granada y sus monumentos árabes*. Málaga, 1875.

Ordenanzas antiguas de Toledo. Edit. de D. A. Martín Gamero. Toledo, 1858.

P

PALOL, PEDRO DE: *Arte hispánico de la época visigoda*. Barcelona, 1968.

PARRO, SIXTO: *Toledo en la mano, II*. Toledo, 1857.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: *Iglesia mudéjar desconocida en la provincia de Toledo* ("Al-Andalus", XXVII, 1962, pp. 232-244).

Pavón Maldonado, Basilio: *El palacio ocañense de don Gutierre de Cárdenas (Ensayo de palacio mudéjar toledano del siglo XV* (Archivo Español de Arte, t. XXXVIII, pp. 301-320).

Pavón Maldonado, Basilio: *Memoria de la excavación de la Mezquita de Madinat al-Zahra.* Excavaciones arqueológicas en España, núm. 50, Madrid, 1966.

Pavón Maldonado, Basilio: *Almenas decorativas hispano-musulmanas.* Cuaderno de Arte y Arqueología hispano-musulmana, núm. 1. Madrid, 1967.

Pavón Maldonado, Basilio: *Notas sobre la cerámica hispano-musulmana* ("Al-Andalus", XXXII, 1967, páginas 415-437).

Pavón Maldonado, Basilio: *Influjos occidentales en el arte del Califato de Córdoba* ("Al-Andalus", XXIII, 1968, pp. 205-220).

Pavón Maldonado, Basilio: *Arte mozárabe y arte mudéjar en Toledo: Paralelismos.* Cuadernos de Asociación Española de Orientalistas, 1970.

Pavón Maldonado, Basilio: *Arqueología musulmana en Cáceres* ("Al-Andalus", XXXII, 1967, pp. 181-210).

Pavón Maldonado, Basilio: *Las columnas califales de la Colegiata de Torrijos* ("Al-Andalus", XXXI, 1966, páginas 363-372).

Pérès, H.: *La poésie andalouse en arabe classique, au XI^e siècle: ses aspects généraux et sa valeur documentaire.* París, 1937.

Pisa, Francisco: *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo.* Toledo, 1605.

Porres Martín-Cleto, Julio: *Historia de las calles de Toledo,* t. I (Diputación Provincial de Toledo, 1971).

Posac Mon, Carlos: *Cerámica con decoración zoomorfa hallada en Ceuta* (Atti del III Congresso di Studi Arabi e Islamici, Ravello, 1966. Nápoli, 1967, pp. 566-567).

Post Rathfon, Chandler: *A History Spanish painting,* II, 1930.

Pope, A. U.: *A Survey Persian Art,* 6 vols. Oxford, 1939.

Prieto Vives, A.: *Los reinos de Taifas. Estudio histórico-numismático de los musulmanes españoles en el siglo V de la Hégira* (XI de J. C.). Madrid, 1926.

R

Ricard, Robert: *Couraça et coracha* ("Al-Andalus", XIX, 1954, pp. 149-172).

T

Talbot Rice, David: *Islamic Art.* London, 1965.

Terés, Elías: *Le développement de la civilisation arabe a Tolède* (Cahiers de Tunisie, t. XVIII, 1970, numeros 69-70, pp. 73-86).

Terrasse, H.: *L'art hispano-mauresque des origines au XIIe siècle.* París, 1932.

Terrasse, H.: *L'art de l'empire almoravide: ses sources et son évolution* (Studia Islamica, III, 1955, pp. 25-35).

Terrasse, H.: *La mosquée d'Al-Qaraouiyn à Fès et l'art des almoravides.* (Ars Orientalis, II, 1957, pp. 135 147).

Terrasse, H.: *Le rôle du Maghrib dans l'evolution de l'art Hispano-mauresque.* ("Al-Andalus", XXIII, 1958, pp. 127-141).

Terrasse, H.: *Les tendances de l'art hispano-mauresque à la fin du X et au début du XI siècle* (IX Centenario de Aben Hazam. II Sesiones de Cultura Hispano-musulmana. Córdoba, 1963, pp. 19-24.)

Terrasse, H.: *La formation de l'art musulman d'Espagne.* (Cahiers de Civilisation médiévale, Avril-Juin, 1965, pp. 141-158.)

Terrasse, H.: *Formación y fuentes o el arte mudéjar toledano.* (Arch. Esp. de Arte, núm. 172, 1970.)

Terrasse, Michel: *Talavera hispano-musulmana. Notes historico-archéologiques.* (Melanges de la Casa Velázquez, t. VI, 1970, pp. 79-112.)

Terrasse, Michel: *Les églises mudéjares d'Erustes et Mesegar.* ("Al-Andalus, XXIX, 1964, pp. 337-355.)

Torres Balbás, Leopoldo: *Las yeserías descubiertas recientemente en las Huelgas de Burgos.* ("Al-Andalus", VIII, 1943, pp. 209-254.)

Torres Balbás, Leopoldo: *Monteagudo y el Castillejo en la Vega de Murcia.* ("Al-Andalus", II, 1934, pp. 366-372.)

Torres Balbás, Leopoldo: *Los zócalos pintados en la arquitectura hispano-musulmana.* ("Al-Andalus"), VII, 1942, pp. 395-417.)

Torres Balbás, Leopoldo: *Dar al-'Arusa y las ruinas de palacios y albercas granadinas situados por encima del Generalife.* ("Al-Andalus", XIII, 1948, pp. 185-203.)

Torres Balbás, Leopoldo: *Rábitas hispano-musulmanas.* (Al-Andalus", XIII, 1948, pp. 185-203.)
Torres Balbás, Leopoldo: *Mozarabías y juderías.* ("Al-Andalus", XIX, 1954, pp. 172-199.)
Torres Balbás, Leopoldo: *Arte almorávide y arte almohade,* "Arte y Artistas", Madrid, 1955.
Torres Balbás, Leopoldo: *Arte hispano-musulmán hasta la caída del Califato de Córdoba* (t. V de *Historia de España,* dirigida por Ramón Menéndez Pidal. Madrid, 1957).
Torres Balbás, Leopoldo: *Por el Toledo mudéjar: el Toledo aparente y el oculto.* ("Al-Andalus", XXIII, 1958, pp. 424-445.)
Torres Balbás, Leopoldo: *El Baño de doña Leonor de Guzmán en el palacio de Tordesillas.* ("Al-Andalus", XXIV, 1959, pp. 409-425.)
Torres Balbás, Leopoldo: *Ciudades hispano-musulmanas,* tt. I-II, Instituto Hispano-Arabe de Cultura.
Torres Balbás, Leopoldo: *Arte almohade-arte nazarita-arte mudéjar-Ars Hispaniae,* IV.
Tubino, Francisco María: *Historia troyana.* (Museo Español de Antigüedades, t. V, 1875, pp. 187-205.)
Tubino, Francisco María: *Estudios sobre arte en España. Sevilla,* 1886.

V

Velázquez Bosco, Ricardo: *El Alcázar y la arquitectura sevillana.* ("Arquitectura", 1923, pp. 284-303.)
Viñas Mey, Carmelo, y Paz, Ramón: *Relaciones histórico-geográfico-estadístico de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II. Reino de Toledo,* 3.ª parte. Madrid, 1963.

قائمة بالمراجع

الملحق الثانى

AGUADO VILLALBA, JOSÉ: *La cerámica hispanomusulmana de Toledo*, Madrid, 1983.

AGUADO VILLALBA, JOSÉ: *La azulejería toledana a través de los siglos*, Toledo, 1979.

BERLINCHES ACÍN, AMPARO: "Restauración de la iglesia de San Martín de Valdilecha (Madrid)", en *Arquitectura*, 226, 1980.

DELGADO VALERO, CLARA: *Toledo islámico: ciudad, arte e historia*, Toledo, 1987.

EWERT, CH.: "Die moschee am Bab al-Mardum in Toledo eine, kopièè der moschee von Cordoba", Madrider mitteilingen, 18, 1977, pp. 287-354.

GÓMEZ-MENOR, JOSÉ: *Un monumento artístico desaparecido. El convento de San Juan de la Penitencia*, en *Anales Toledanos*, IV, 1971.

IBN HAYYAN de Córdoba: *Crónica anónima del califa Abd al-Rahman III an-Nasir entre los años 912 y 942 (Al-Muqtabis V)*. Trad., notas e índices por María Jesús Viguera y Federico Corriente. Zaragoza, 1981.

IZQUIERDO BENITO: "Excavaciones en la ciudad hispanomusulmana de Vascos", en *Noticiero Arqueológico Hispánico*, 7, 1979, pp. 251-391.

JIMÉNEZ DE GREGORIO, F.: "Fortalezas musulmanas de la línea del Tajo", en *Al-Andalus*, XIX, 1954, pp. 410-420.

LAVOUDO PARADINAS, PEDRO y MARTÍN AMORÓS, PALOMA: "Excavaciones en la mezquita de las Tornerías (Toledo)", en *Actas del I Congreso de Arq. Medieval Española*. T. III, pp. 493-506, Huesca, 1986.

LEÓN TELLO, PILAR: *Los judíos de Toledo*, Madrid, 1979.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, BALBINA: "El arte mudéjar en el monasterio de Santa Clara la Real de Toledo", en *Arc. Esp. de Arte*, 184, 1973, pp. 369-390.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, BALBINA: "El arte mudéjar en el convento toledano de Santa Isabel", en *Al-Andalus*, XXXVI, 1971, pp. 177-197.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, BALBINA: "Carpintería mudéjar toledana", en *Cuadernos de la Alhambra*, 12, 1976.

MARTÍNEZ LILLO, SERGIO: "Algunos aspectos inéditos en la fortificación musulmana de Talavera de la Reina", en *Arqueología Medieval Española*, II Congreso, Madrid, 1987, pp. 200-205.

MESEGUER FERNÁNDEZ, JUAN: "El Cardenal Cisneros en la vida de Alcalá de Henares", en *Arch. Ibero-americano*, 136.

MONTOYA INVARATO: "Sobre los ábsides mudéjares toledanos y su sistema de trazado", en *Al-Andalus*, XXXVIII, 1973, pp. 472-474.

NUERE, ENRIQUE: "Restauración de la carpintería mudéjar siguiendo las reglas de la carpintería dictadas por D. López de Arenas en 1619". en *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, pp. 343-360.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: "Las fortalezas islámicas de Ribas de Jarama y Cervera" (Madrid), en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I, XVII, 1980, pp. 1-8.

PAVÓN MALDONADO BASILIO: *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica*, Madrid, 1975.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: "Miscelánea de arte hispanomusulmán", en *Bol. Asc. Esp. de Orientalistas*, 1979, pp. 189-222.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: "Ocaña: una villa medieval. Arte islámico y mudéjar", en *Bol. Asc. Esp. Orientalistas*, 1977.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: *Arte mudéjar de Castilla la Vieja y León*, Madrid, 1975.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*, Madrid, 1981.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: *Alcalá de Henares medieval. Arte islámico y mudéjar*, Madrid, 1982.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: "Arte islámico y mudéjar en Toledo. Hacia unas fronteras arqueológicas", en *Al-Qantara*, II y III, 1981-1982, pp. 383-427 y 415-445.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: "Arte islámico y mudéjar en Cuenca", en *Al-Qantara*, IV, 1983, pp. 357-376.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: *Guadalajara medieval. Arte y arqueología árabe y mudéjar*, Madrid, 1984.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: "Arqueología y urbanismo en Madrid", en *Awraq*, 7-8, 1984-1985, pp. 231-278.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: "Arte, símbolo y emblemas en la España musulmana", en *Al-Qantara*, VI, 1985, pp. 397-450.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: "Hacia un tratado de arquitectura de ladrillo árabe y mudéjar", en *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo,* Teruel, 1986, pp. 329-364.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO, y SÁNCHEZ CABEZUDO, JESÚS: "La restauración de la iglesia mudéjar de Erustes (Toledo)", en *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo,* Teruel, 1986, pp. 510-527.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: "Corachas hispanomusulmanas. Ensayo semántico arqueológico", en *Al-Qantara,* VII, 1986, pp. 331-381.

PAVÓN MALDONADO, BASILIO: "Las puertas de ingreso directo en la arquitectura hispanomusulmana. La superposición arco-dintel de la puerta de Bisagra de Toledo", en *Al-Qantara,* VIII, 1987, pp. 347-394.

PORRES MARTÍN CLETO, JULIO: "¿Restos de una mezquita toledana?", en *Al-Andalus,* XLIII, 1978, pp. 447-461.

PORRES MARTÍN CLETO, JULIO: "La iglesia mozárabe de Santa María de Alficén", en *Historia mozárabe;* I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, Toledo, 1978, pp. 29-42.

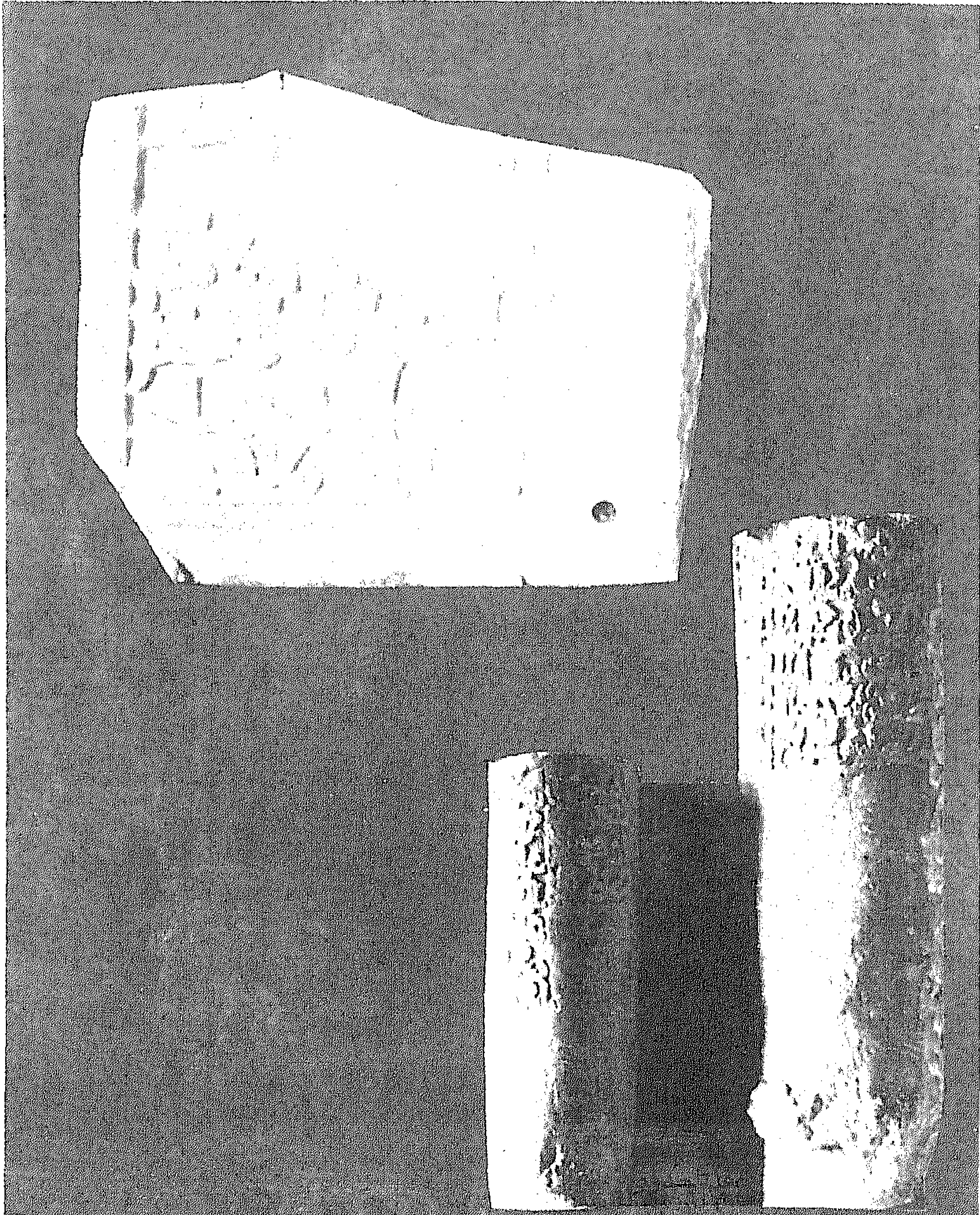
RIVERA RECIO, JUAN FRANCISCO: "Patrimonio y Señorío de Santa María de Toledo desde 1086 hasta 1208", en *Anales Toledanos,* IX, 1974.

TERRASSE, MICHEL: "Buitrago", en *Mélanges de la Casa de Velázquez,* V, 1969, pp. 186-205.

TORRES BALBÁS, LEOPOLDO: *Ciudades hispanomusulmanas,* Madrid, 1987.

ZOZAYA, J.: "Islamic fortifications in Spain: some aspects", en *B.A.R.,* 1984, pp. 636-673.

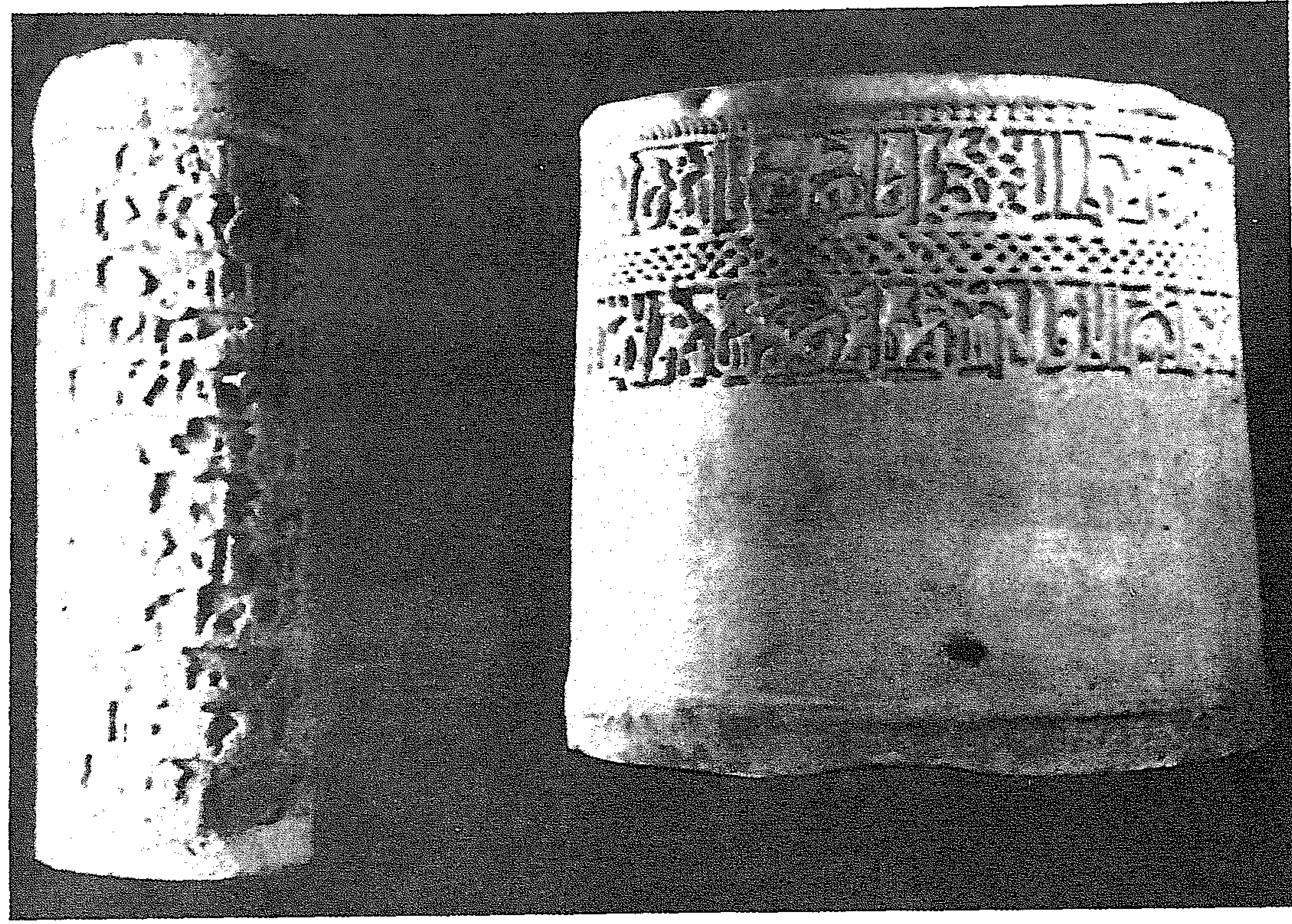
اللـوحـات



لوحة ١

شواهد قبور عربية طليطلية (القرنان العاشر والحادى عشر)

متحف الآثار بطليطلة



لوحة ٢

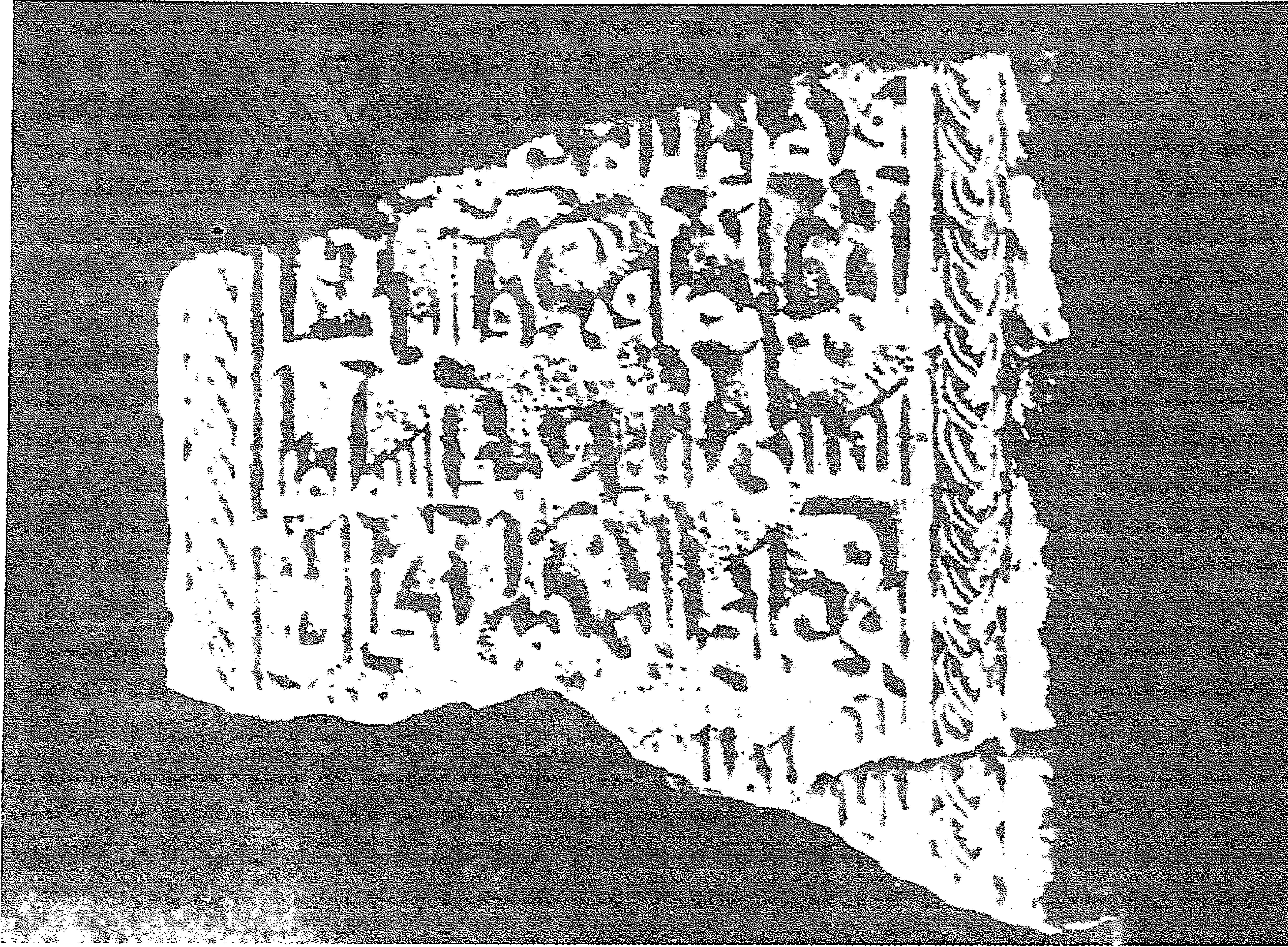
عمود تذكارى وفوهة بئر (القرن الحادى عشر) .

متحف الآثار بطليطلة .



لوحة ٣

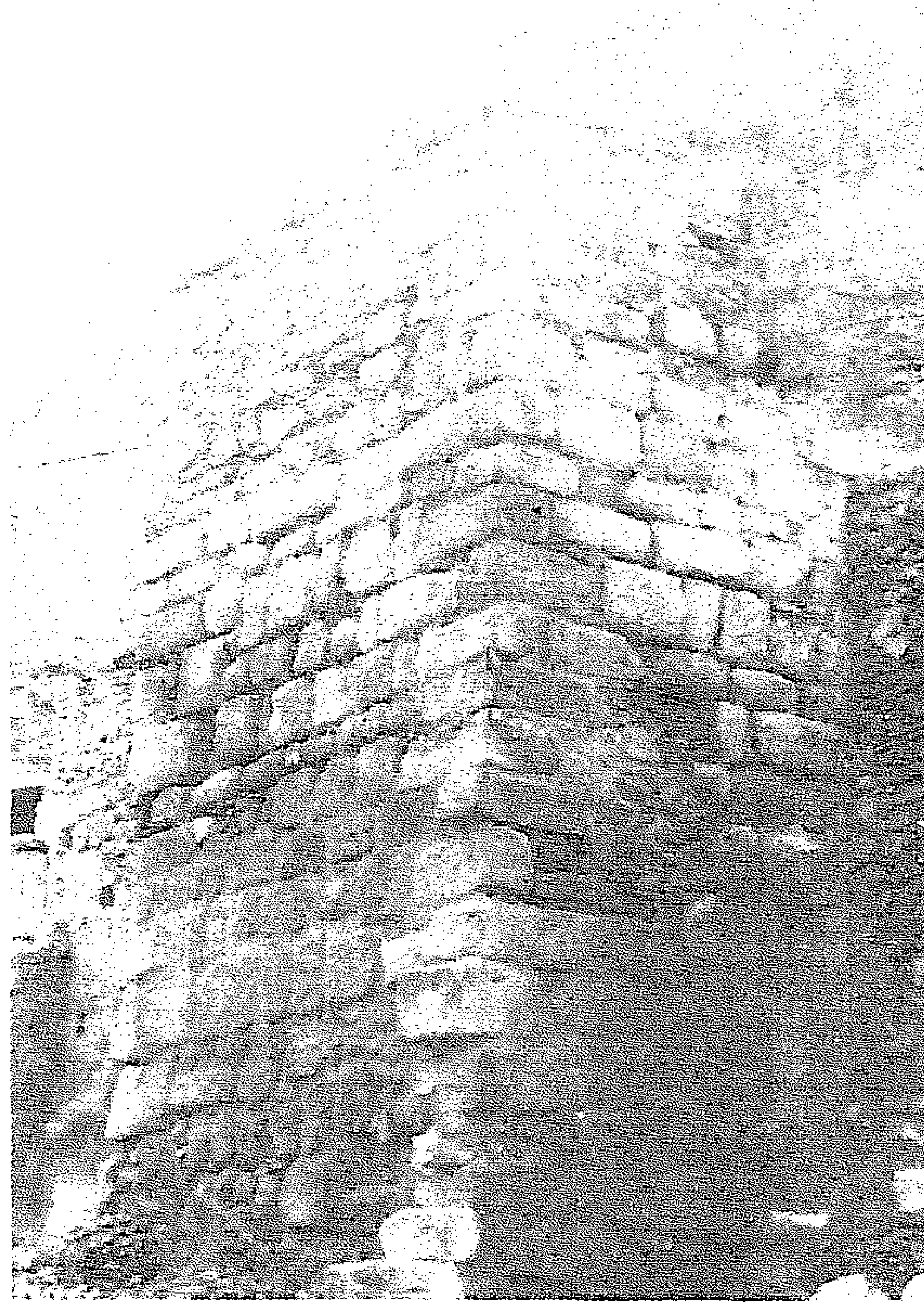
نقوش كتابية عربية فى مصلى سانتا كتالينا - مسجد سان سلبادور طليطلية .



لوحة ٤

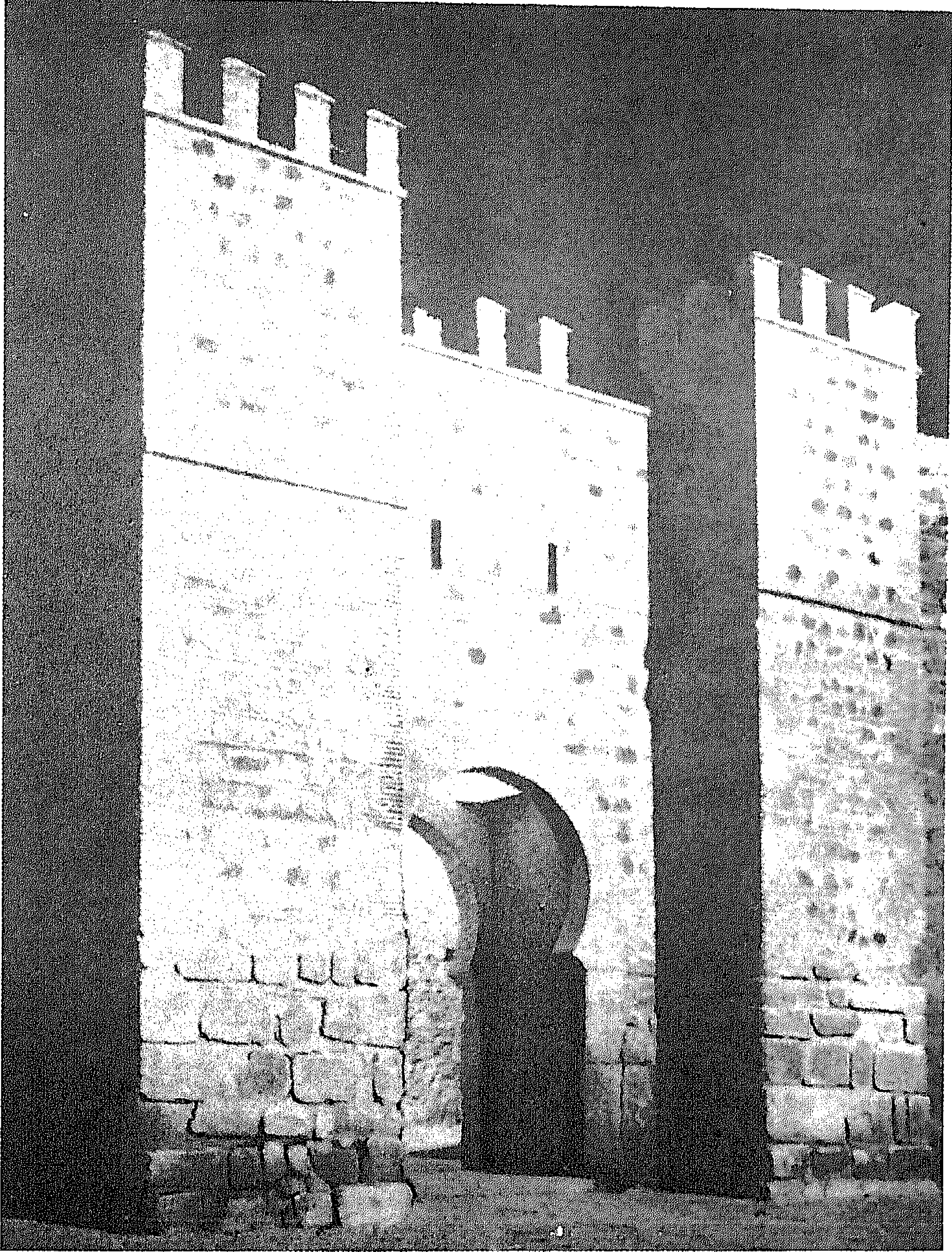
نقوش كتابية محفورة على الرخام عثر عليها فى البوابة الجديدة بيساجرا (متحف الآثار بطليطلة) .





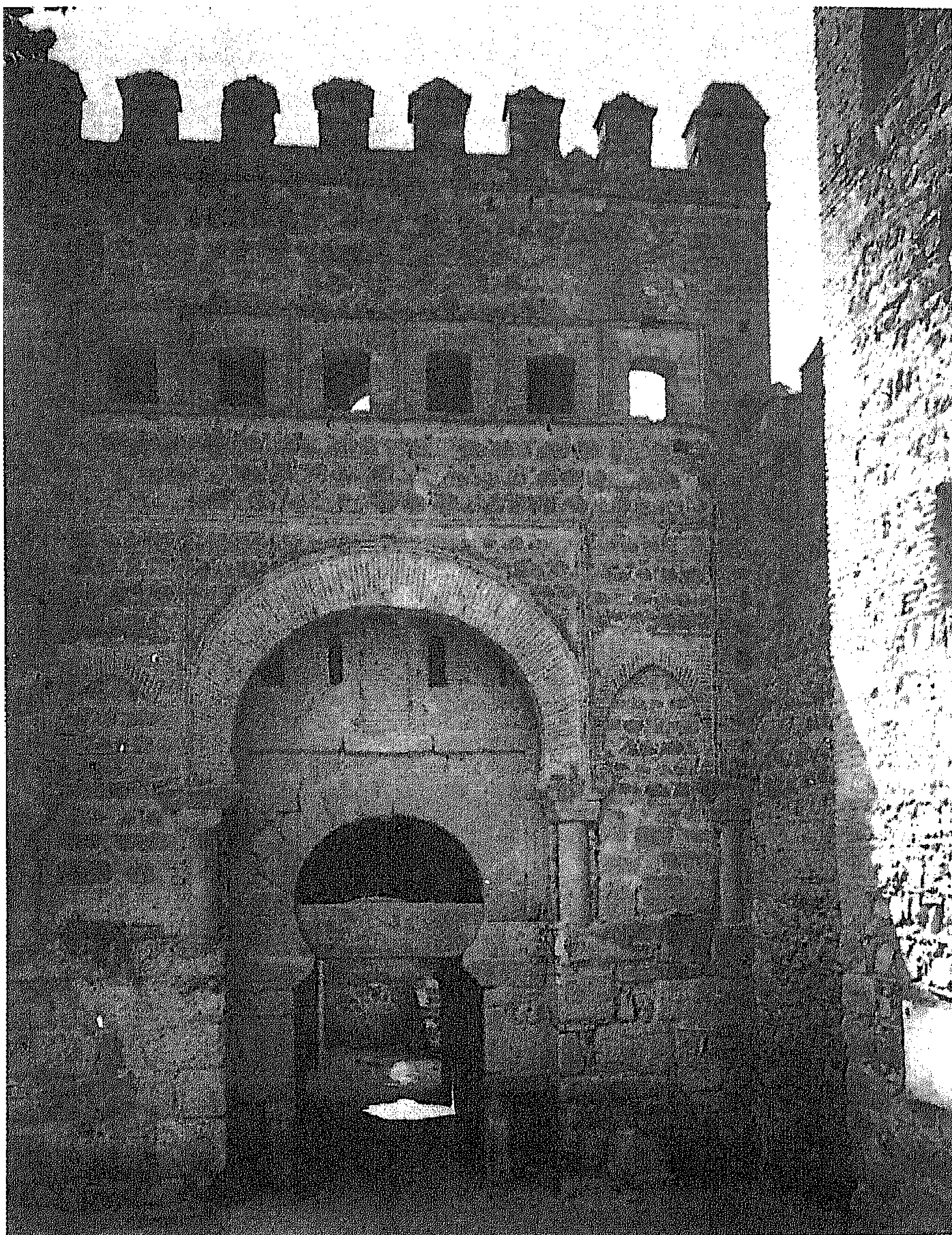
لوحة ٥

مدخل صغير (تم ترميمه) وبرج دوثى كانتوس (طليطلة) .



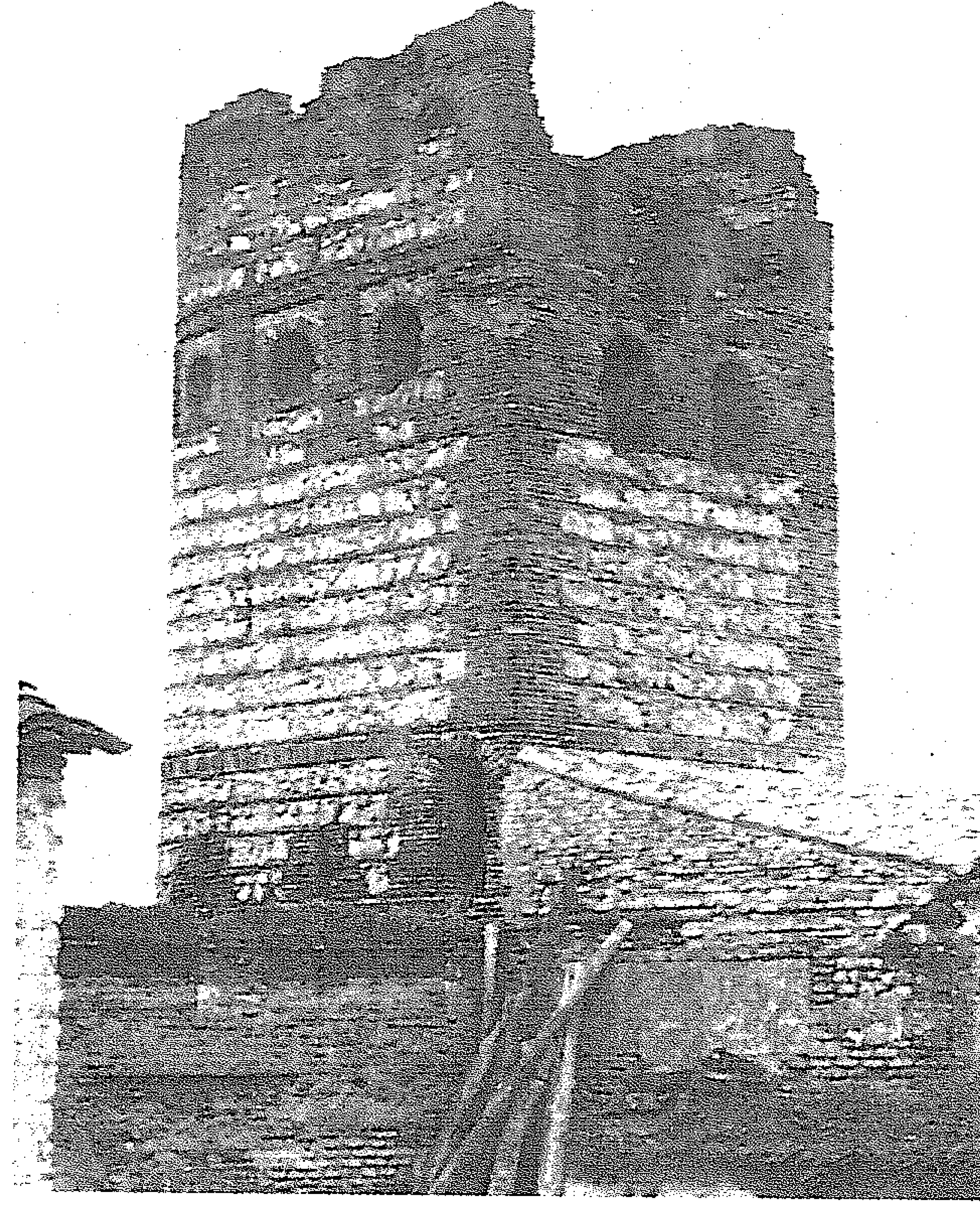
لوحة ٦

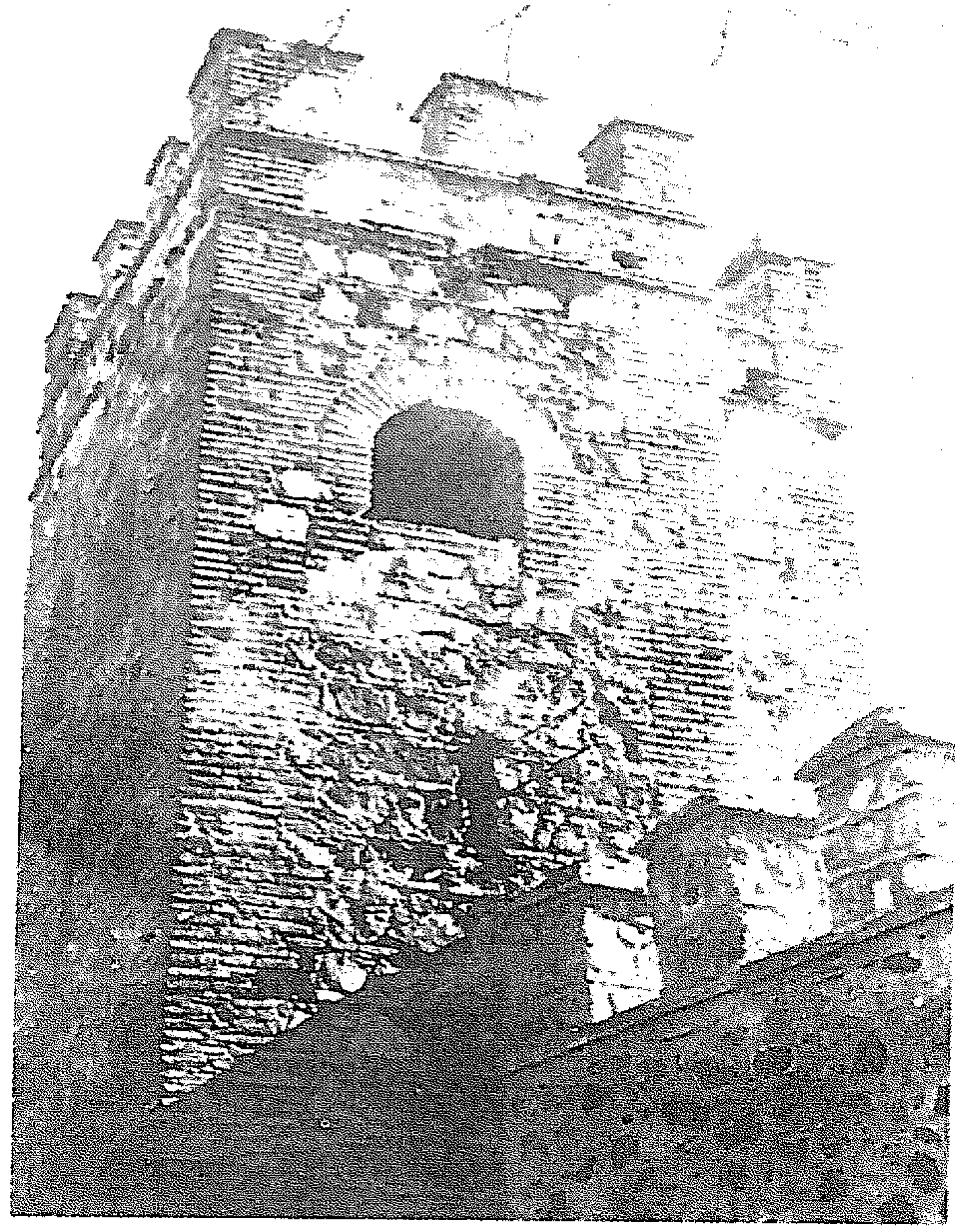
بوابة القنطرة (تم ترميمها) (طليطلة) .



لوحة ٧

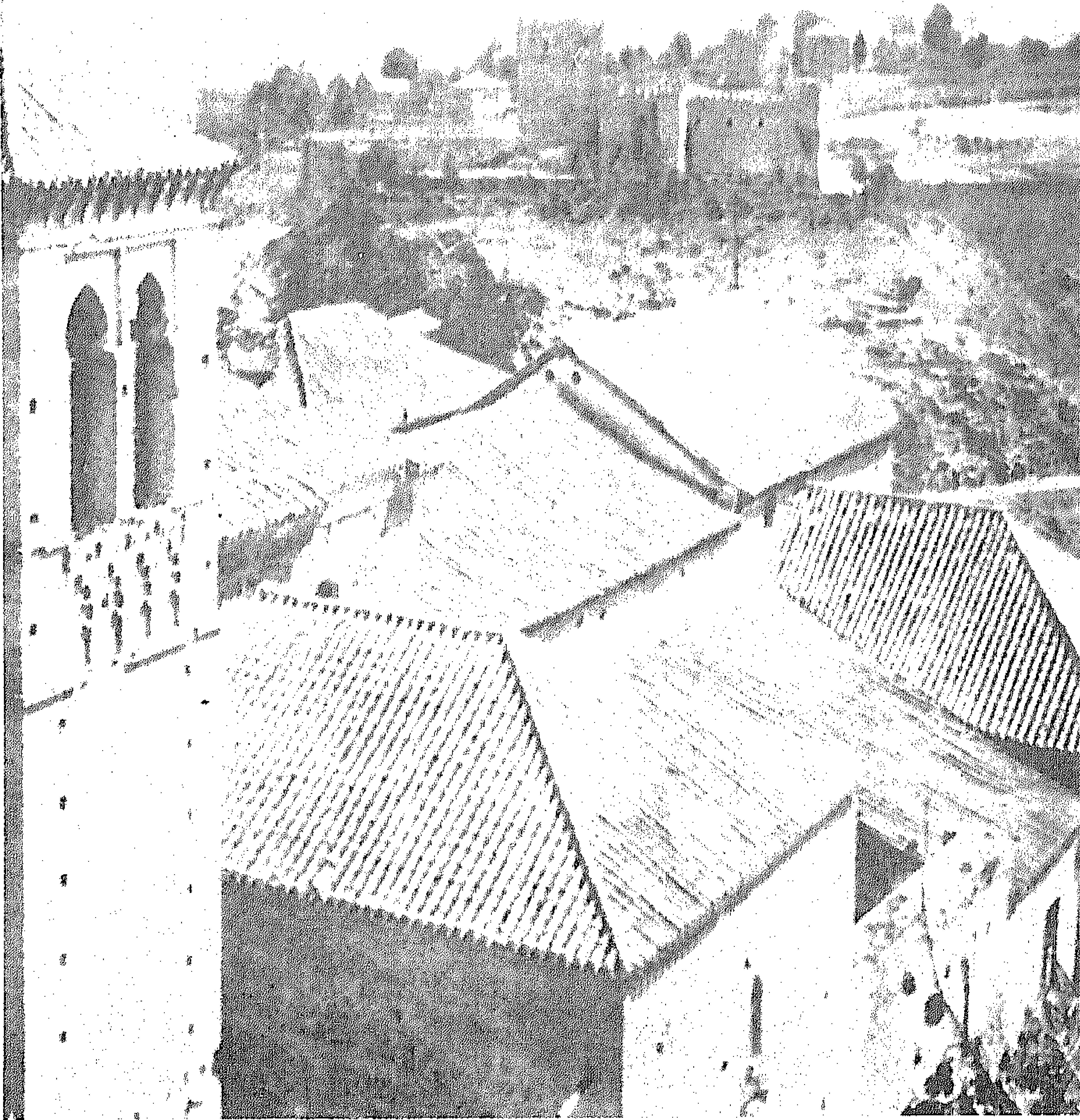
بوابة بيساجرا – طليطلة .





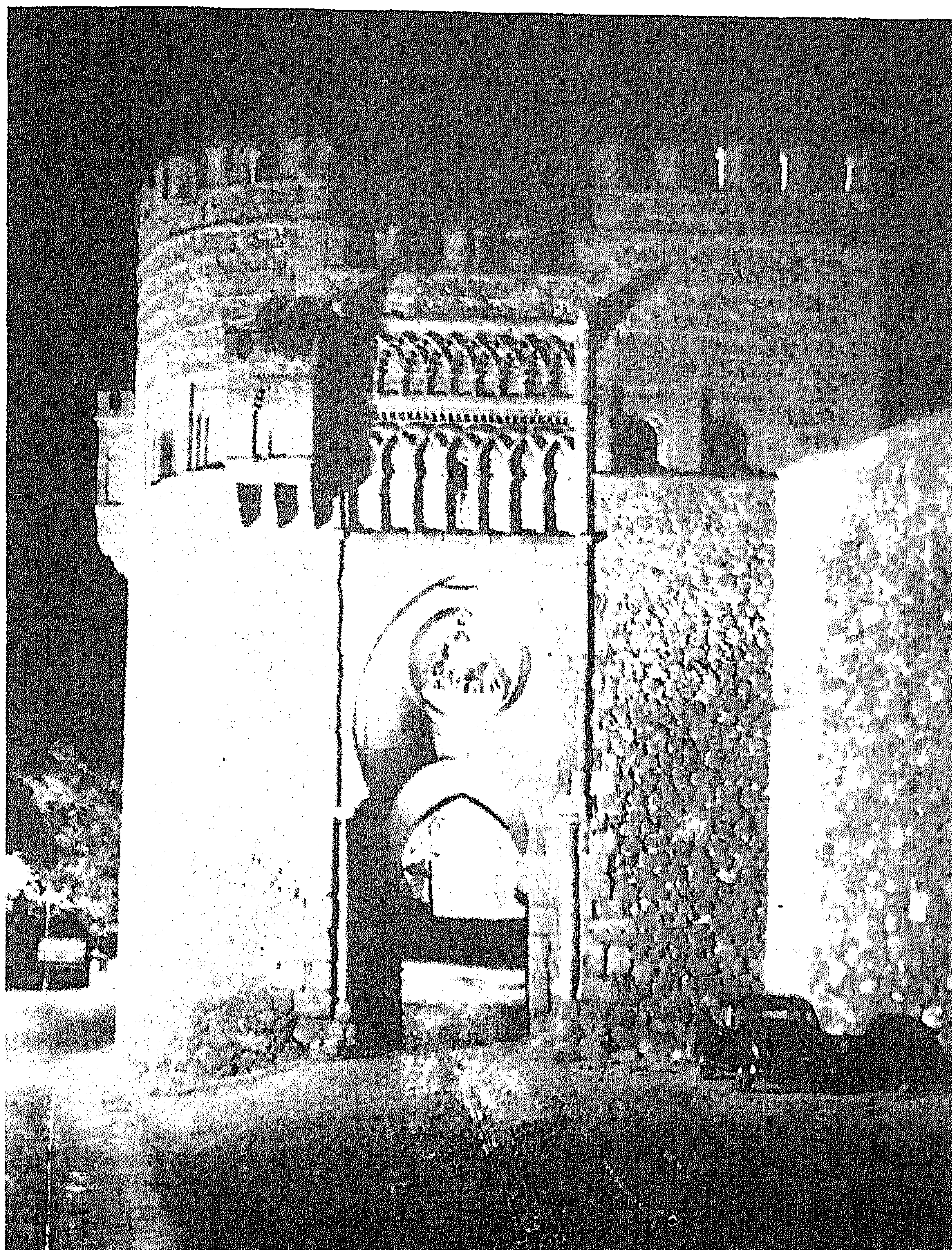
لوحة ٨

أبراج عسكرية مدجنة أ: سور طليطلة ب: سور ماكيدا .



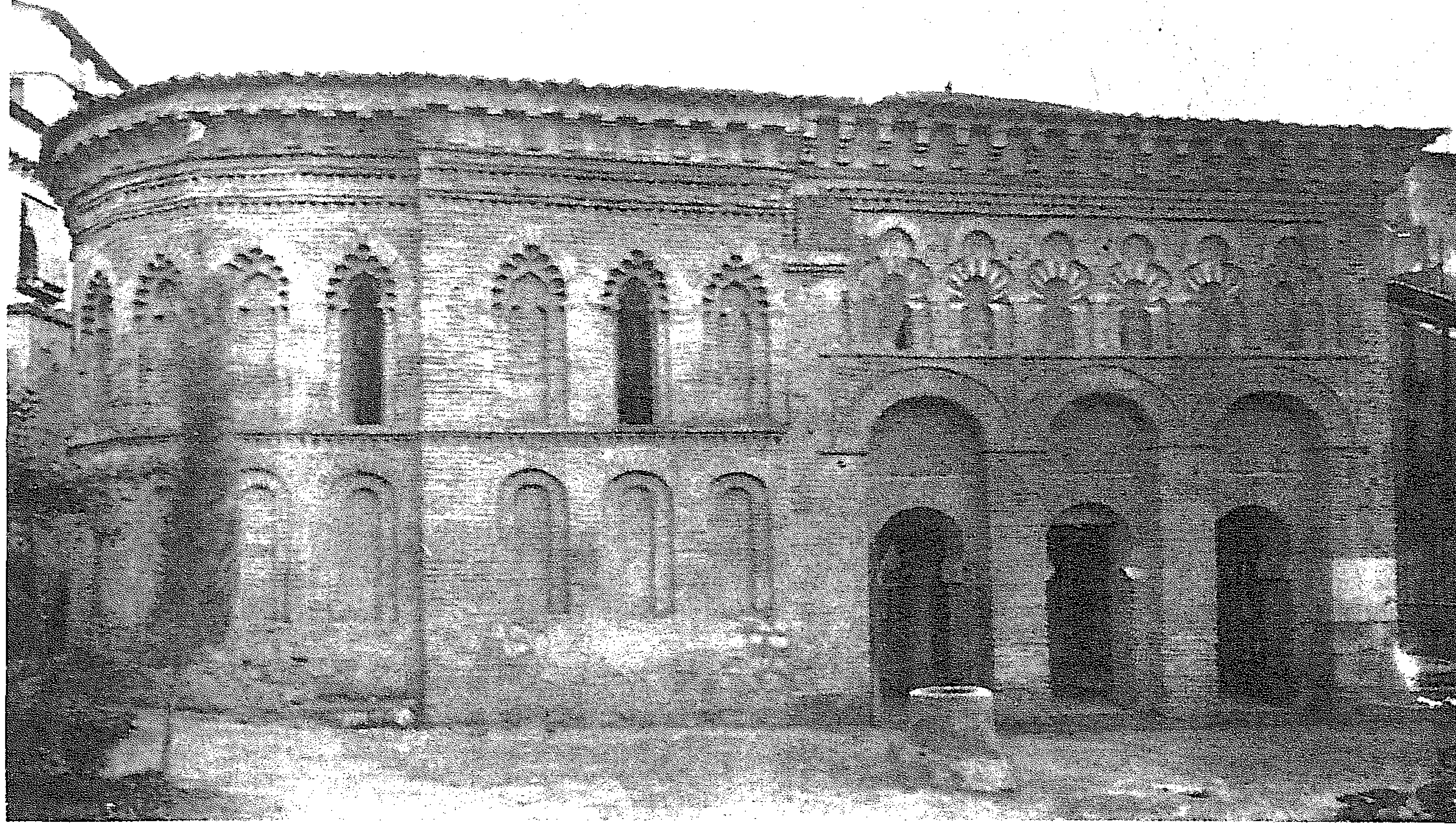
لوحة ٩

برج دير كونبثنيون فى المقدمة . أما فى الخلف فيرى حصن سان سرباندو الذى تم ترميمه .



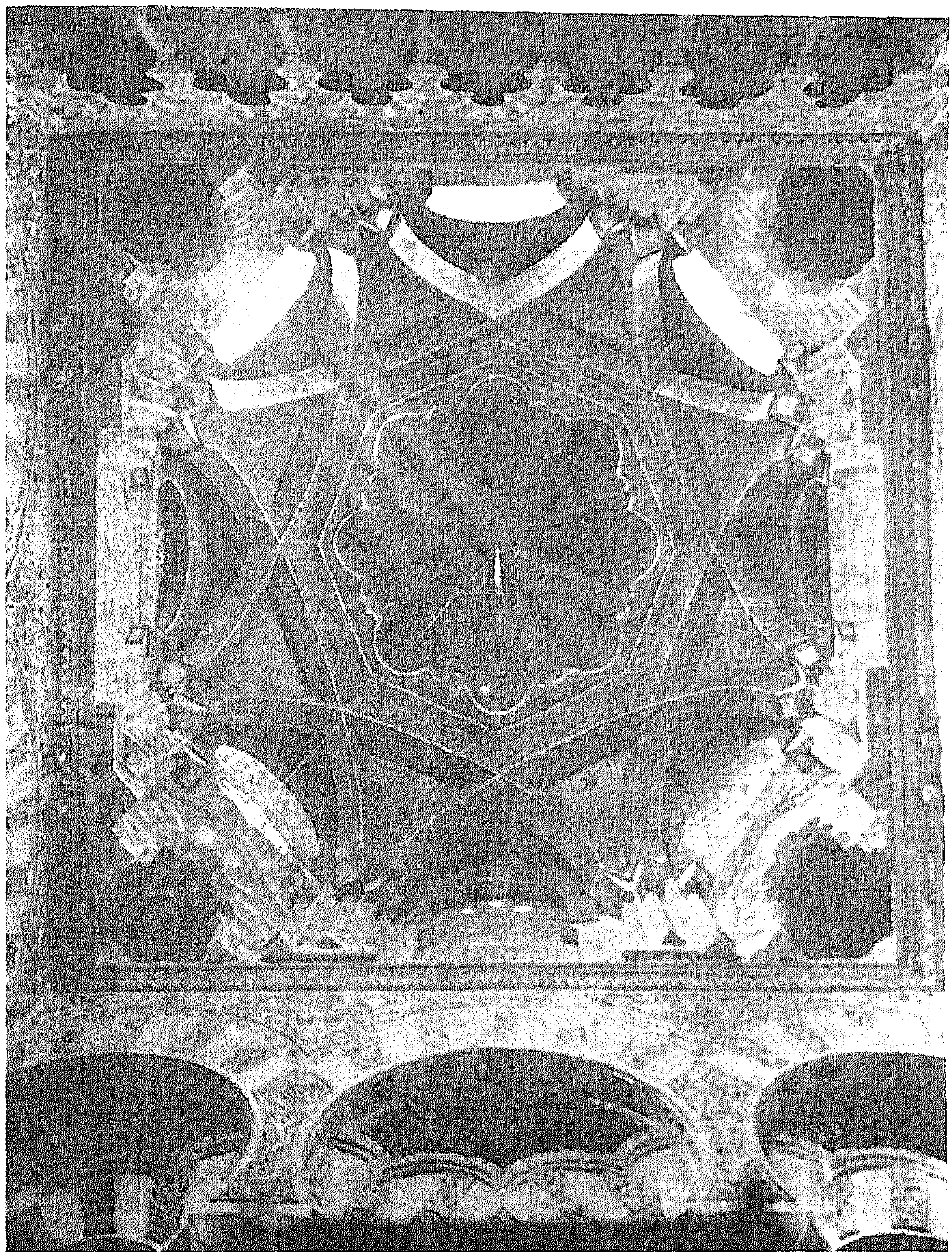
لوحة ١٠

بوابة سول (الشمس) (طليطلة) .



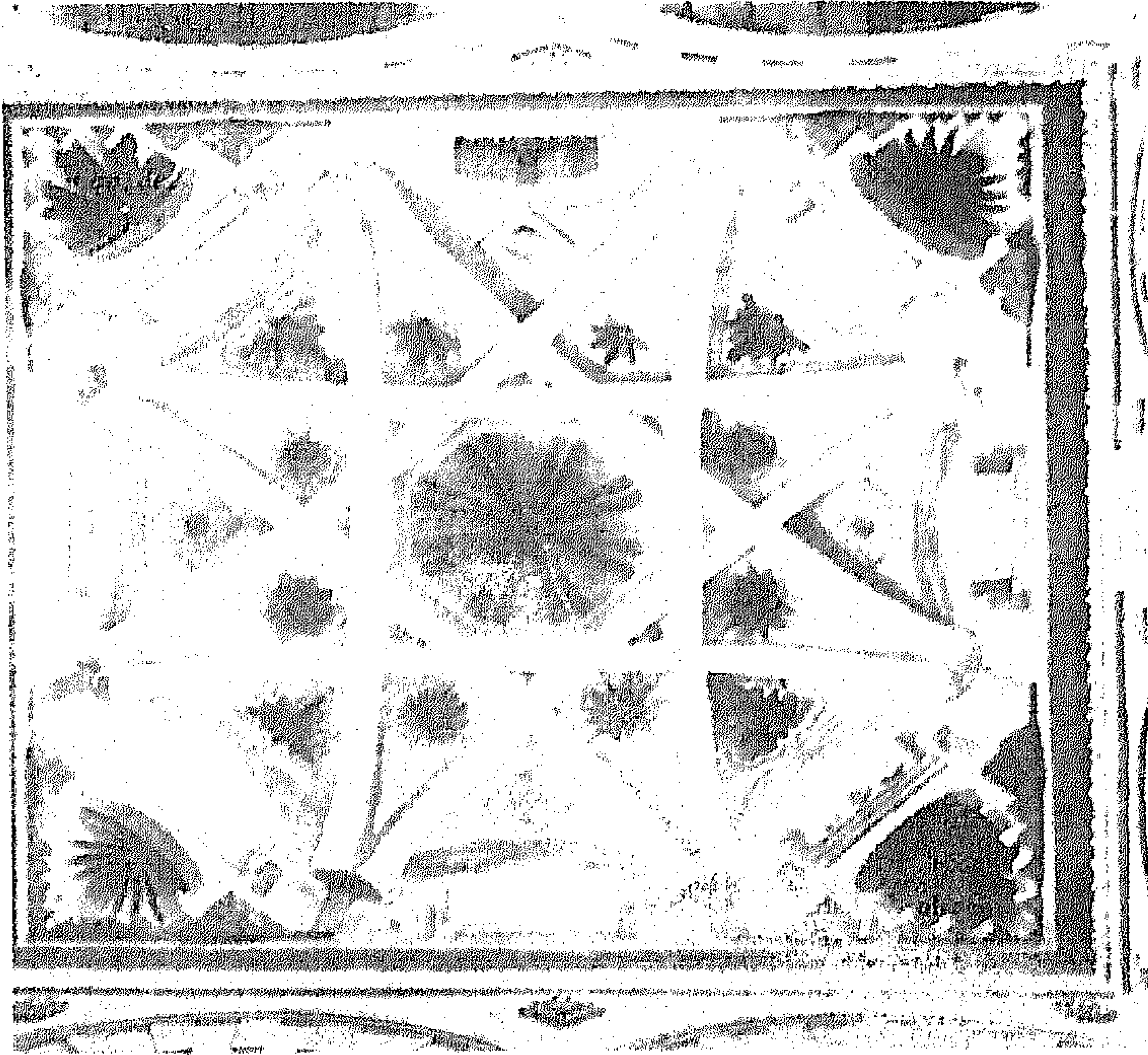
لوحة ١١

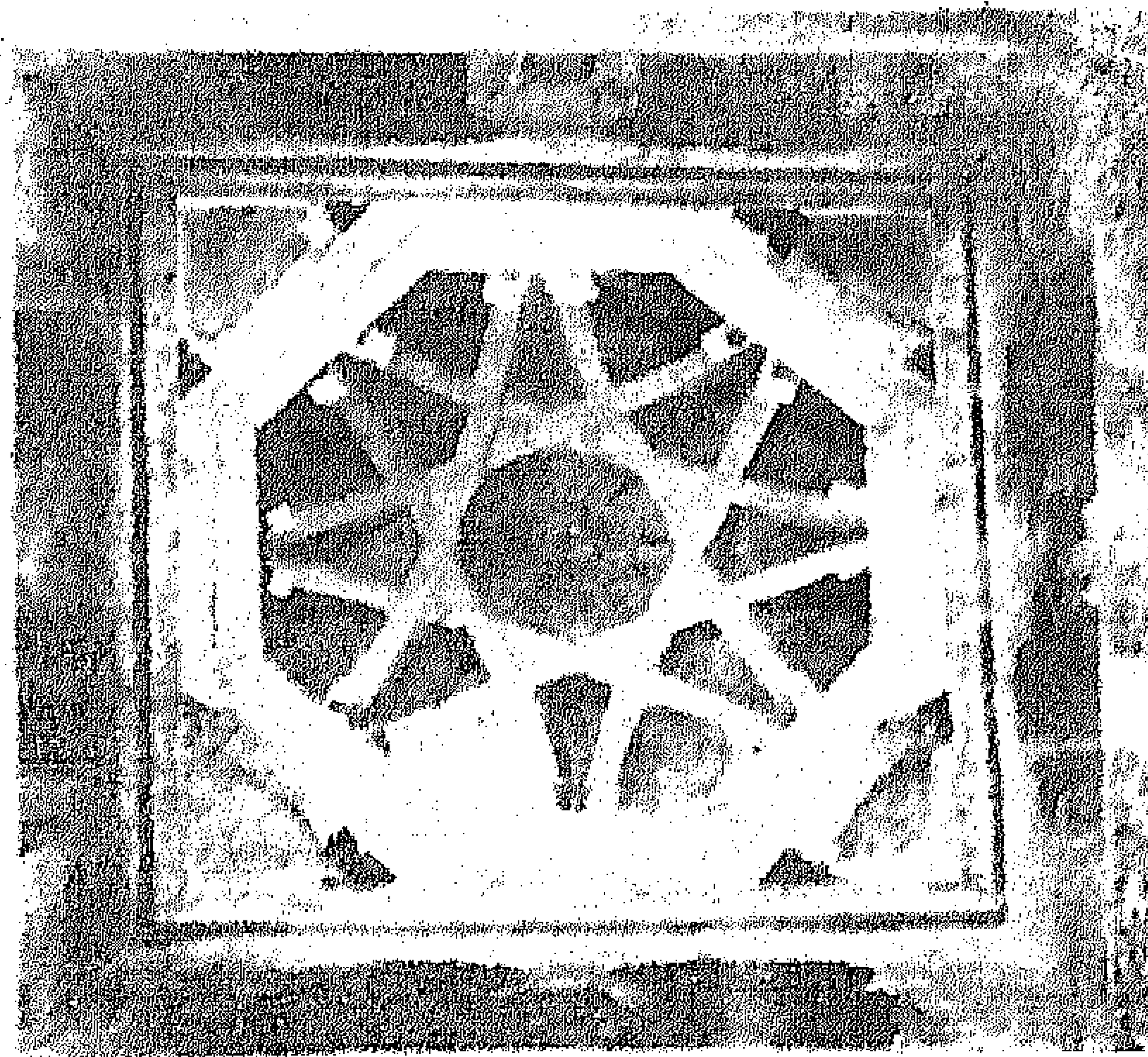
مسجد الباب المردوم . له مذبح مدجن .



لوحة ١٢

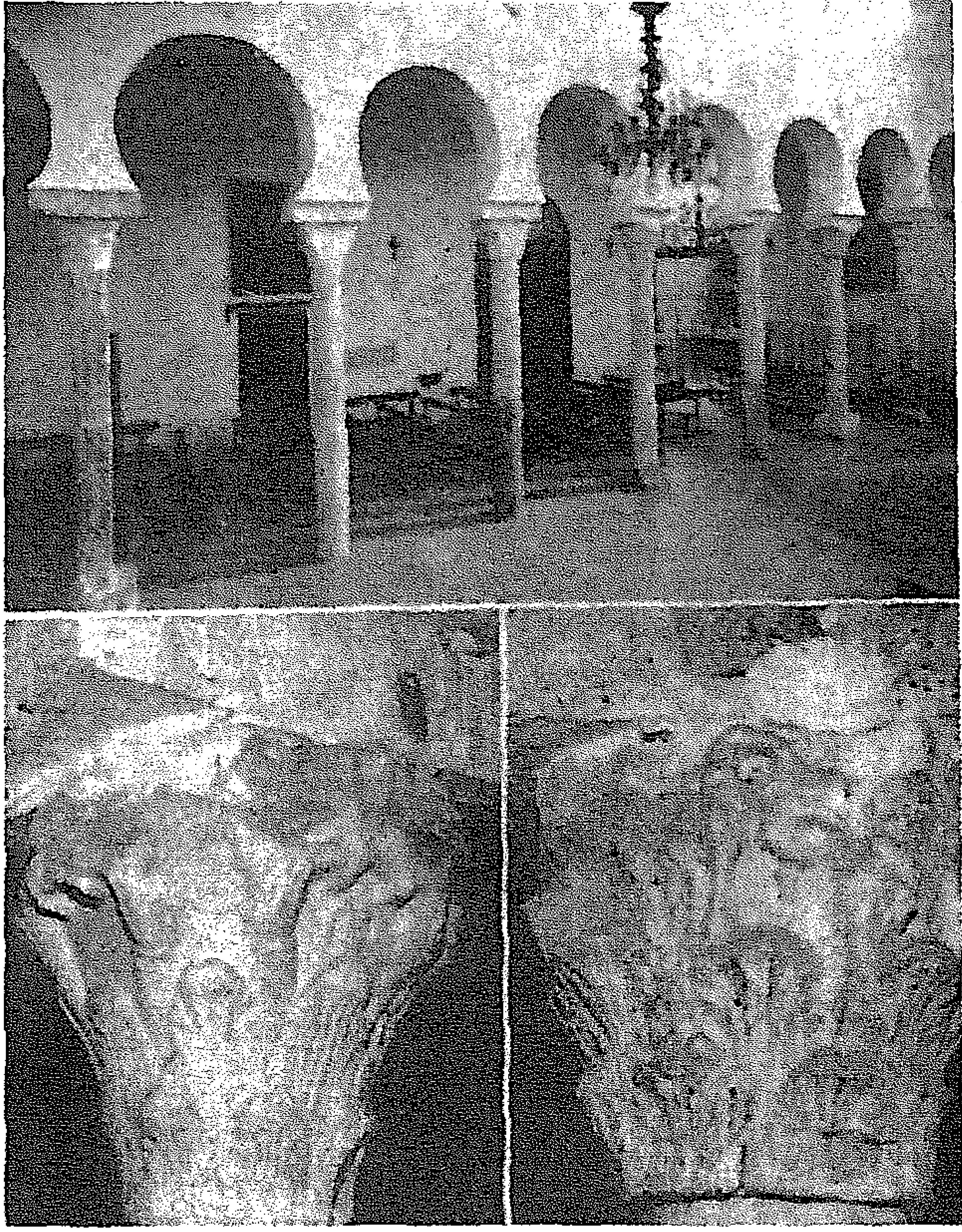
القبة التى تسبق المحراب بالمسجد الجامع فى قرطبة .





لوحة ١٣

قباب إسلامية فى مساجد قرطبة ومسجد الباب المردوم .





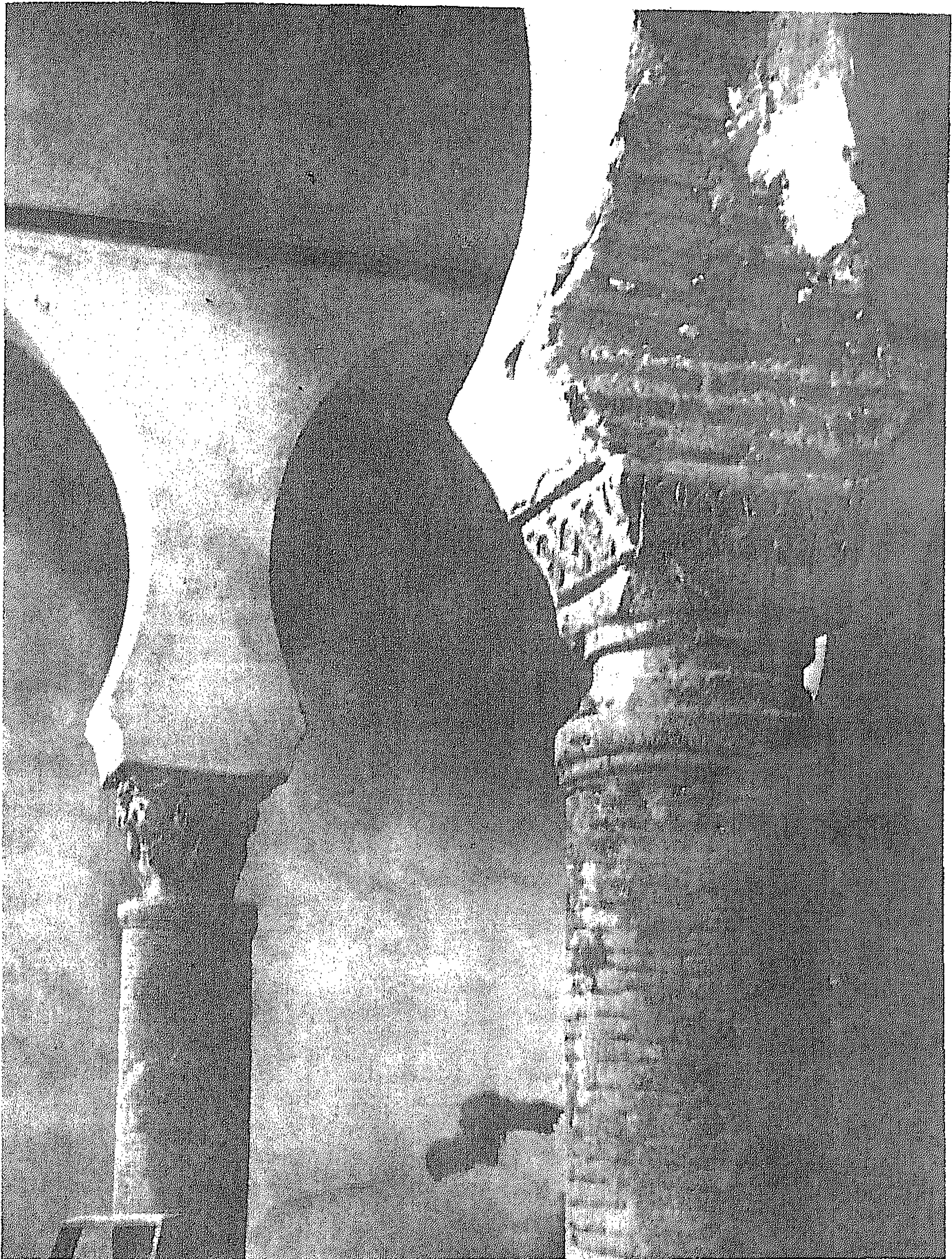
لوحة ١٤

أطلال مسجد سان سلبادور (طليطلة)



لوحة ١٥

عقود في مسجد سان سلبادور (طليطلة)



لوحة ١٦

كنيسة سان سباستيان (طليطلة)



لوحة ١٧

كنيسة سان سباستيان (طليطلة)

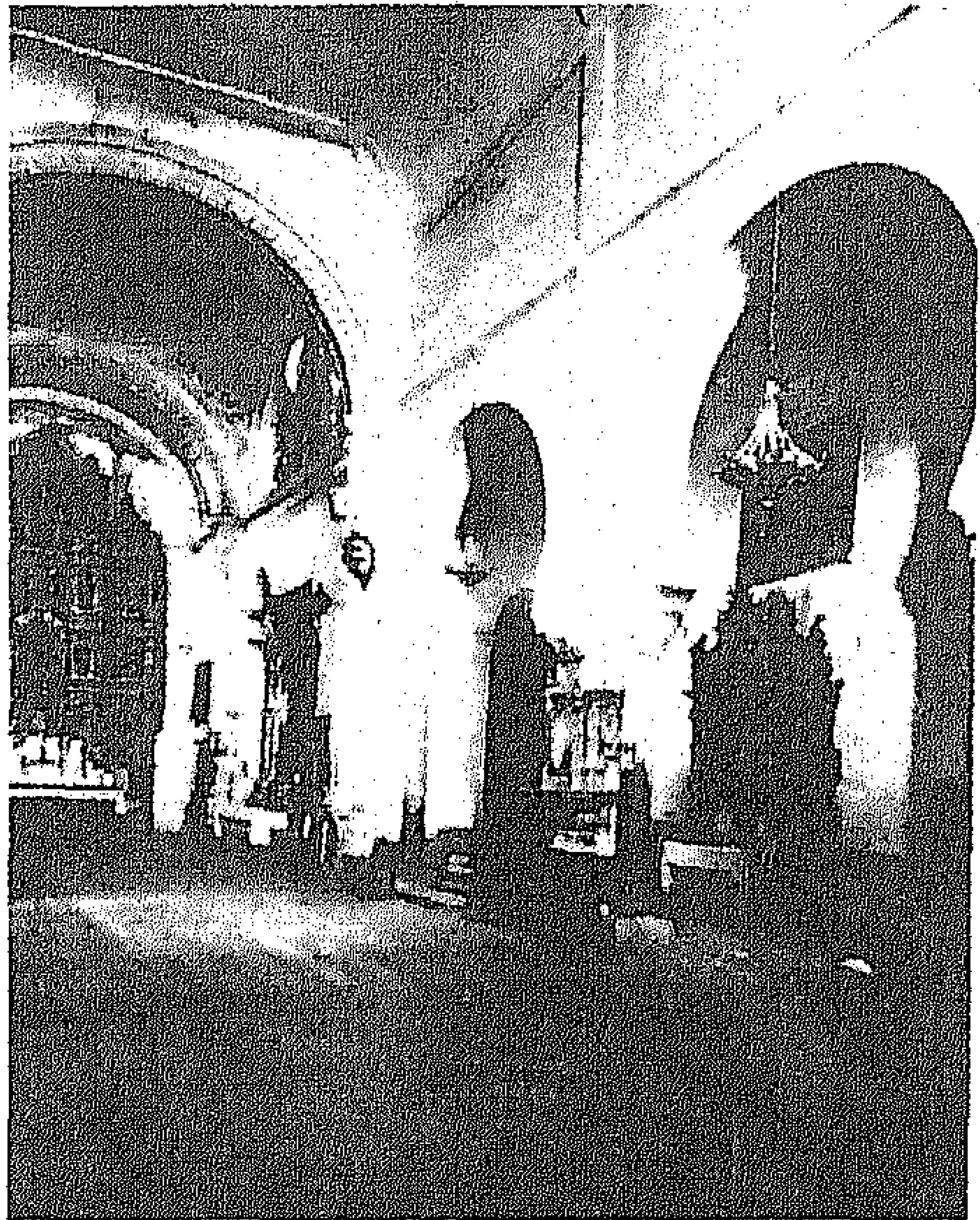


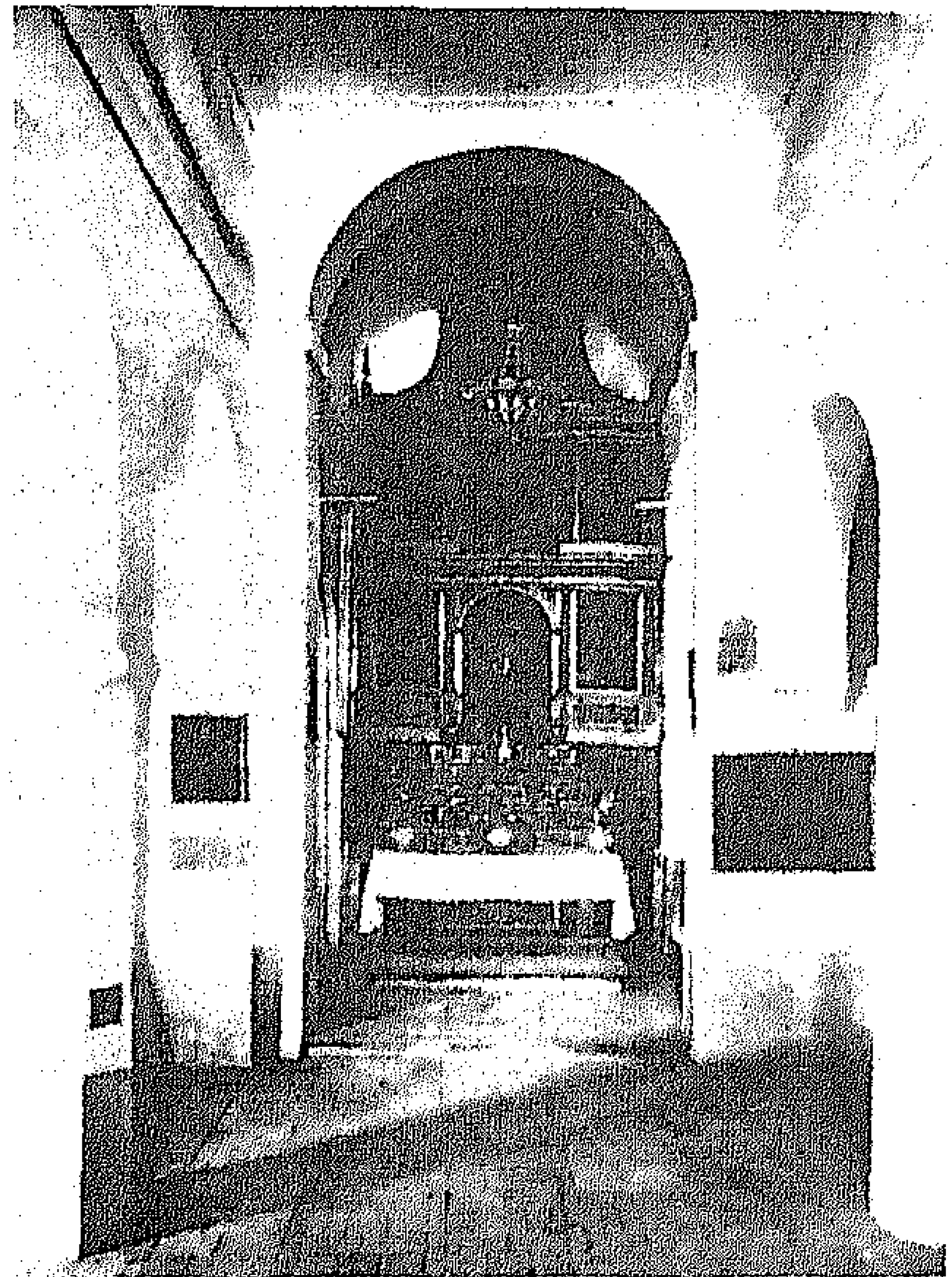
لوحة ١٨

بقايا عقد عربى فى كنيسة سانتتا خوستا (طليطلة)









لوحة ١٩

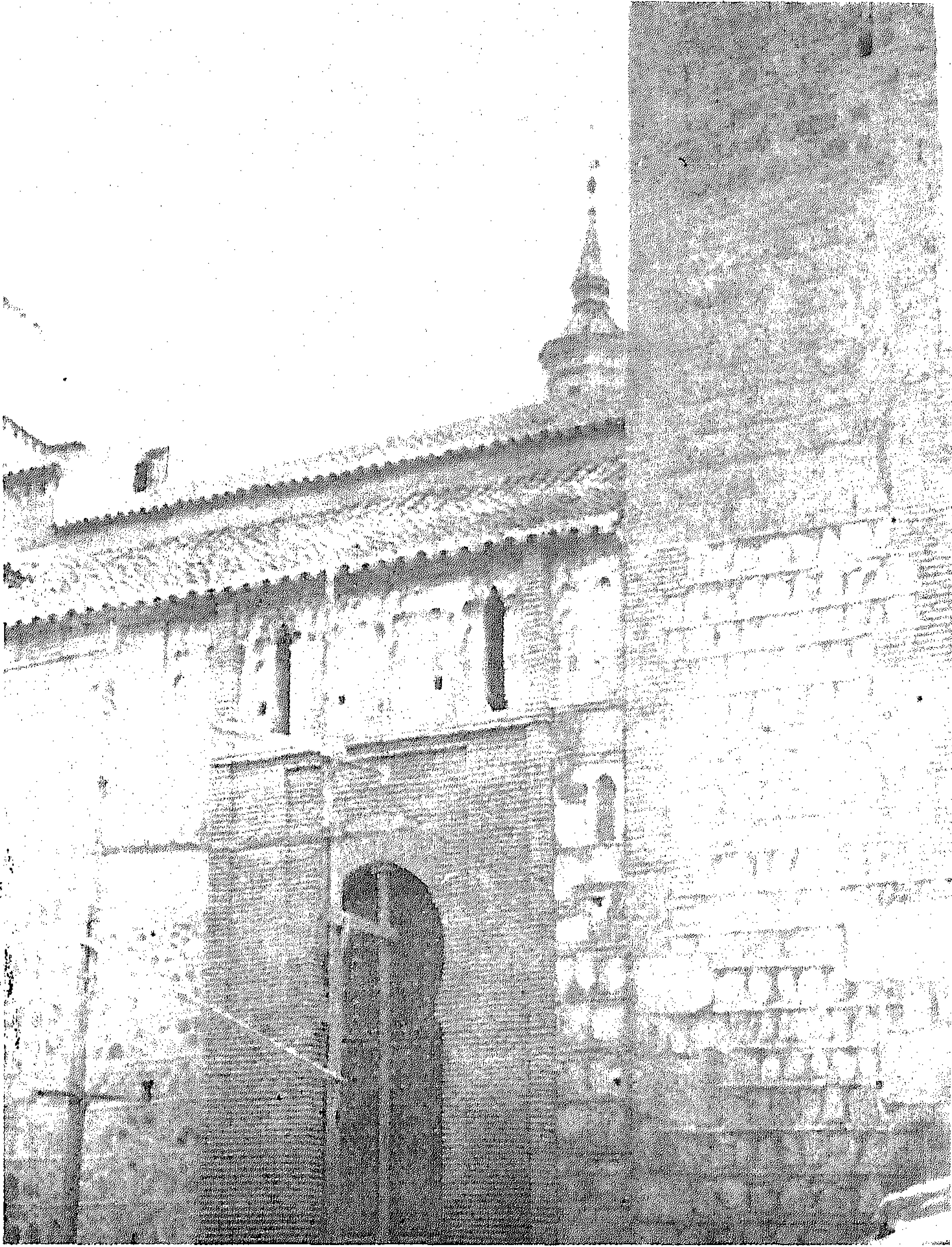
كنائس قبل الترميمات الأخيرة أ: سان سباستيان. ب: سانتا أيولاليا .

ج: سان رومان . د: سان لوكاس



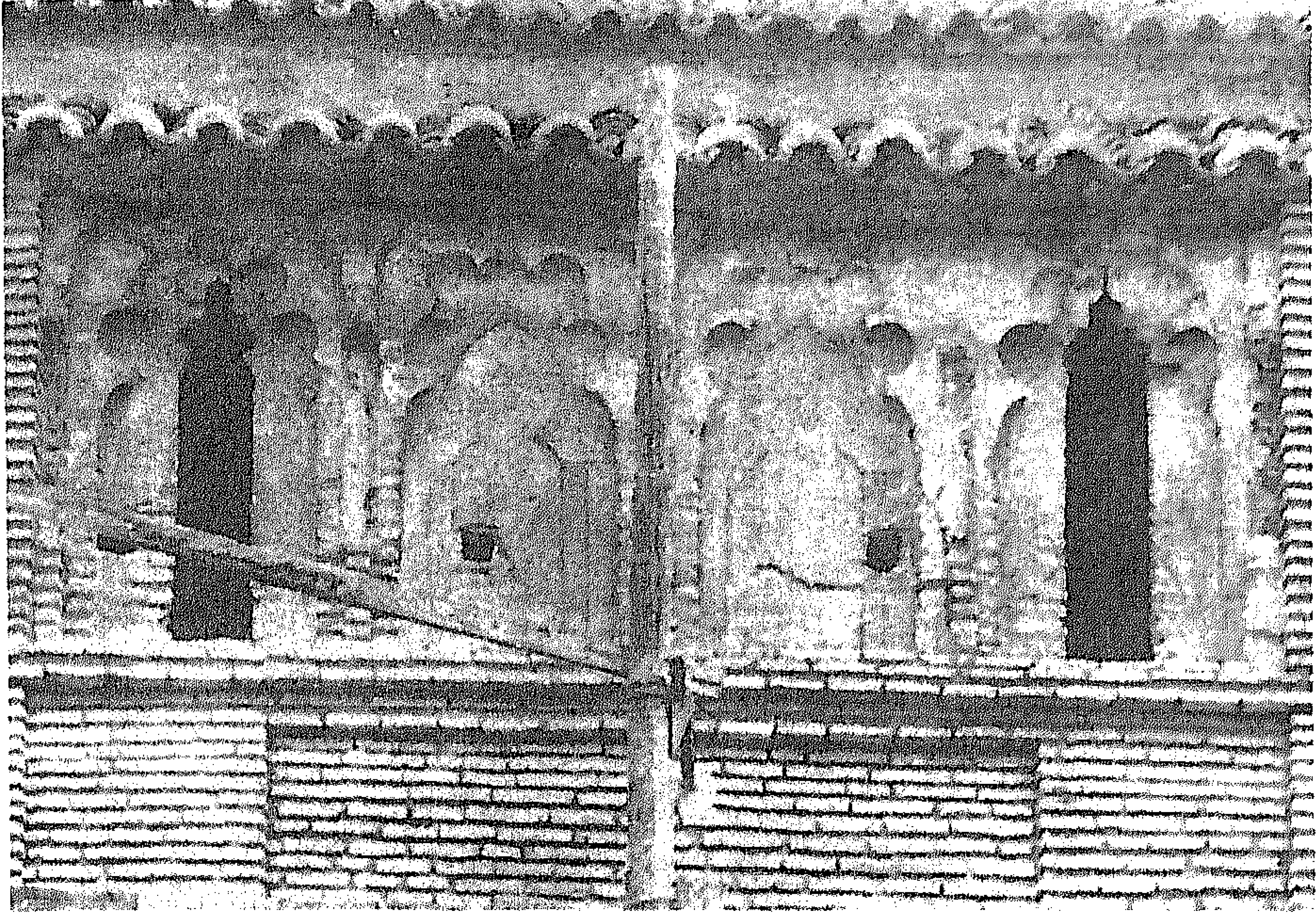
لوحة ٢٠

مسجد تورنيدّياس (طليطلة)



لوحة ٢١

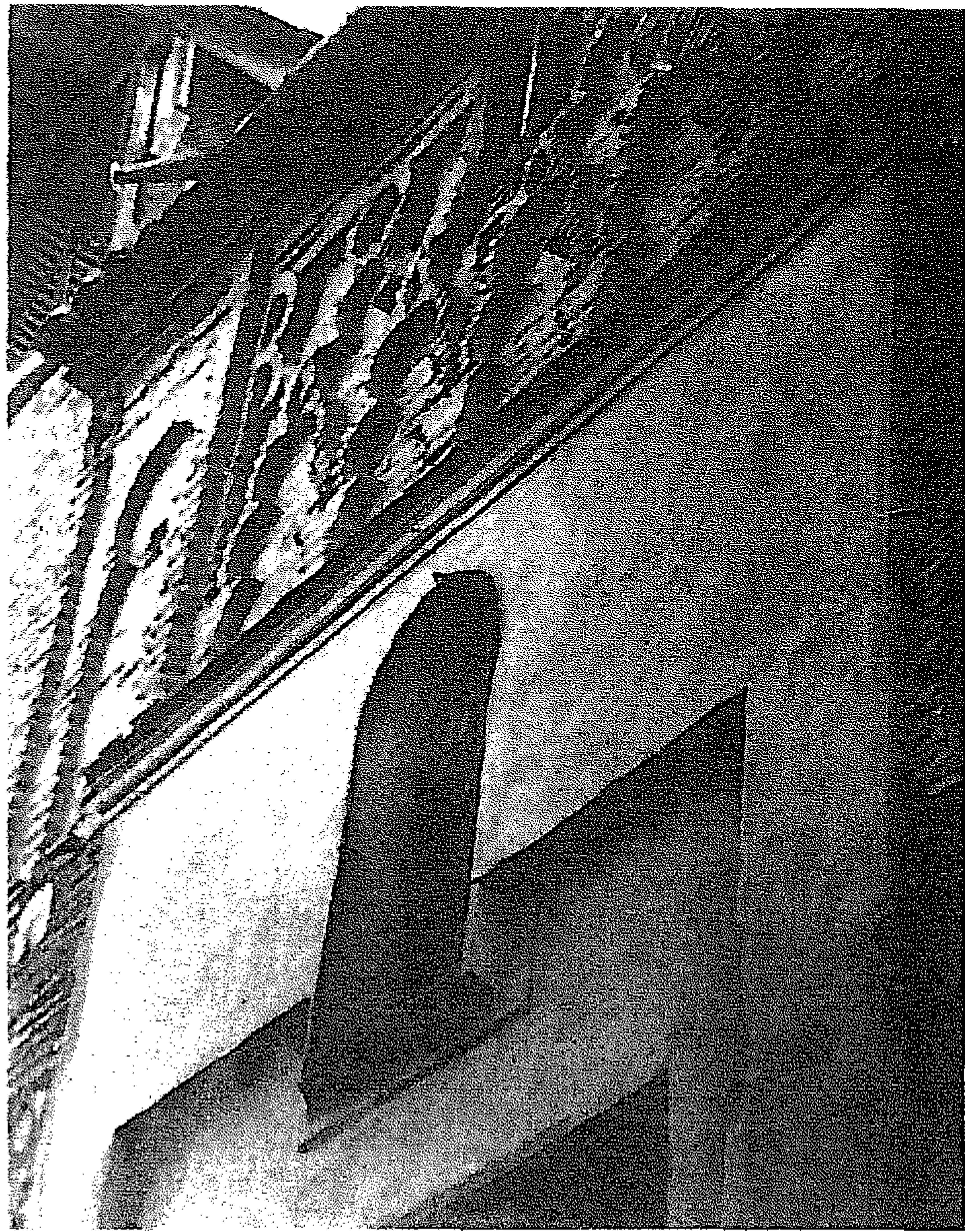
واجهة سان أبدرس وجزء من البرج (طليطلة)





لوحة ٢٢

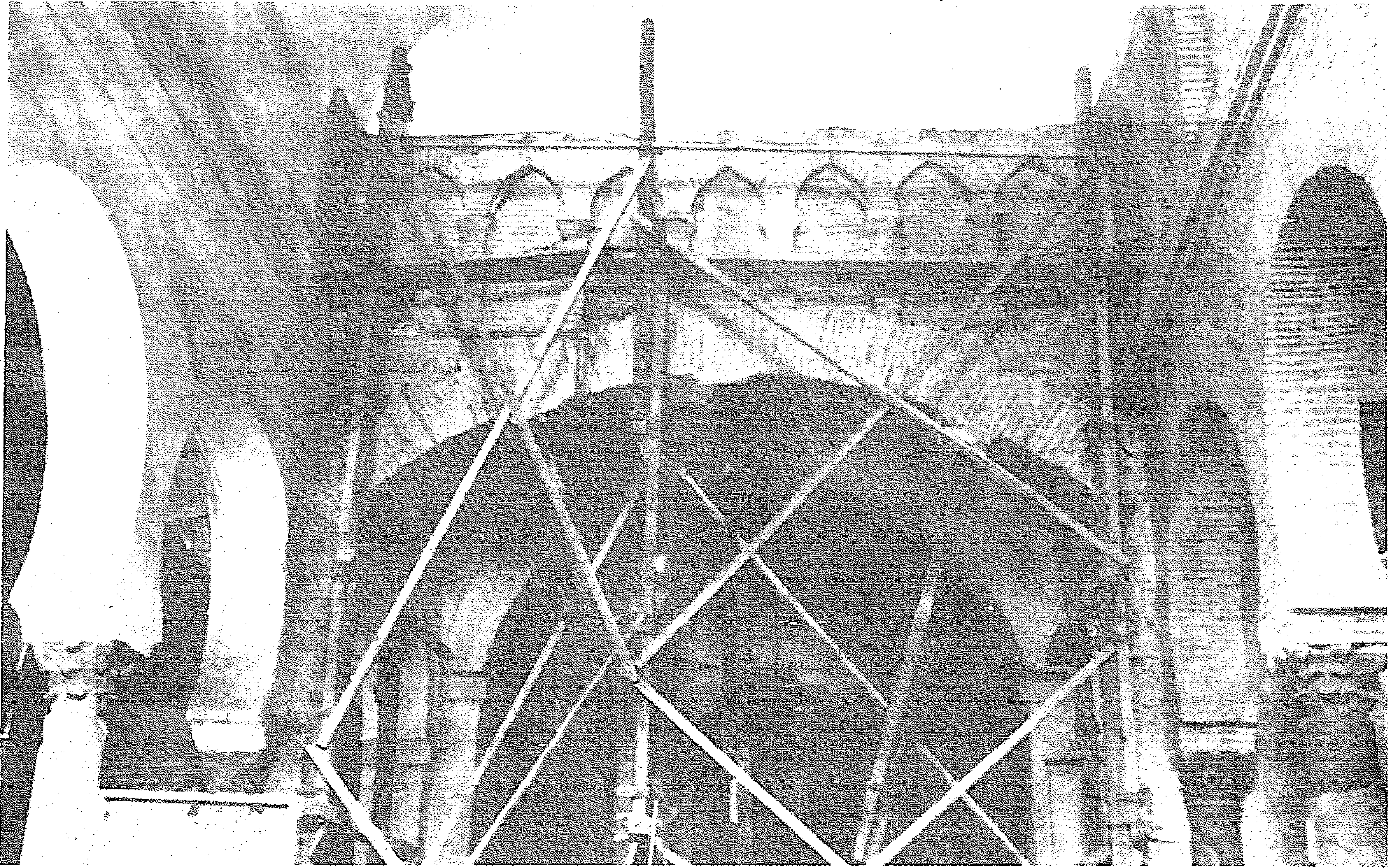
عقود زخرفية فى سان أندرس (طليطلة)





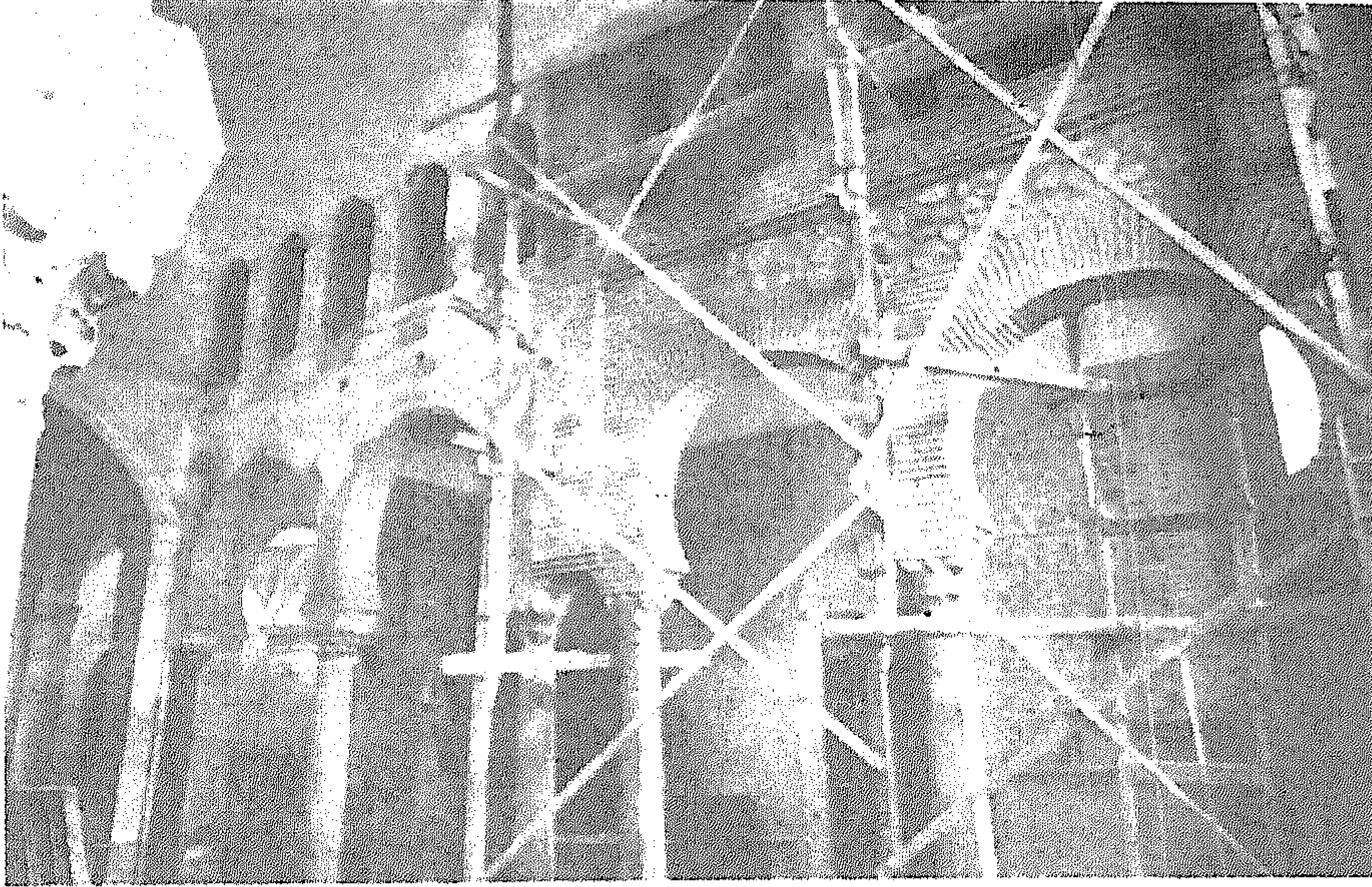
لوحة ٢٣

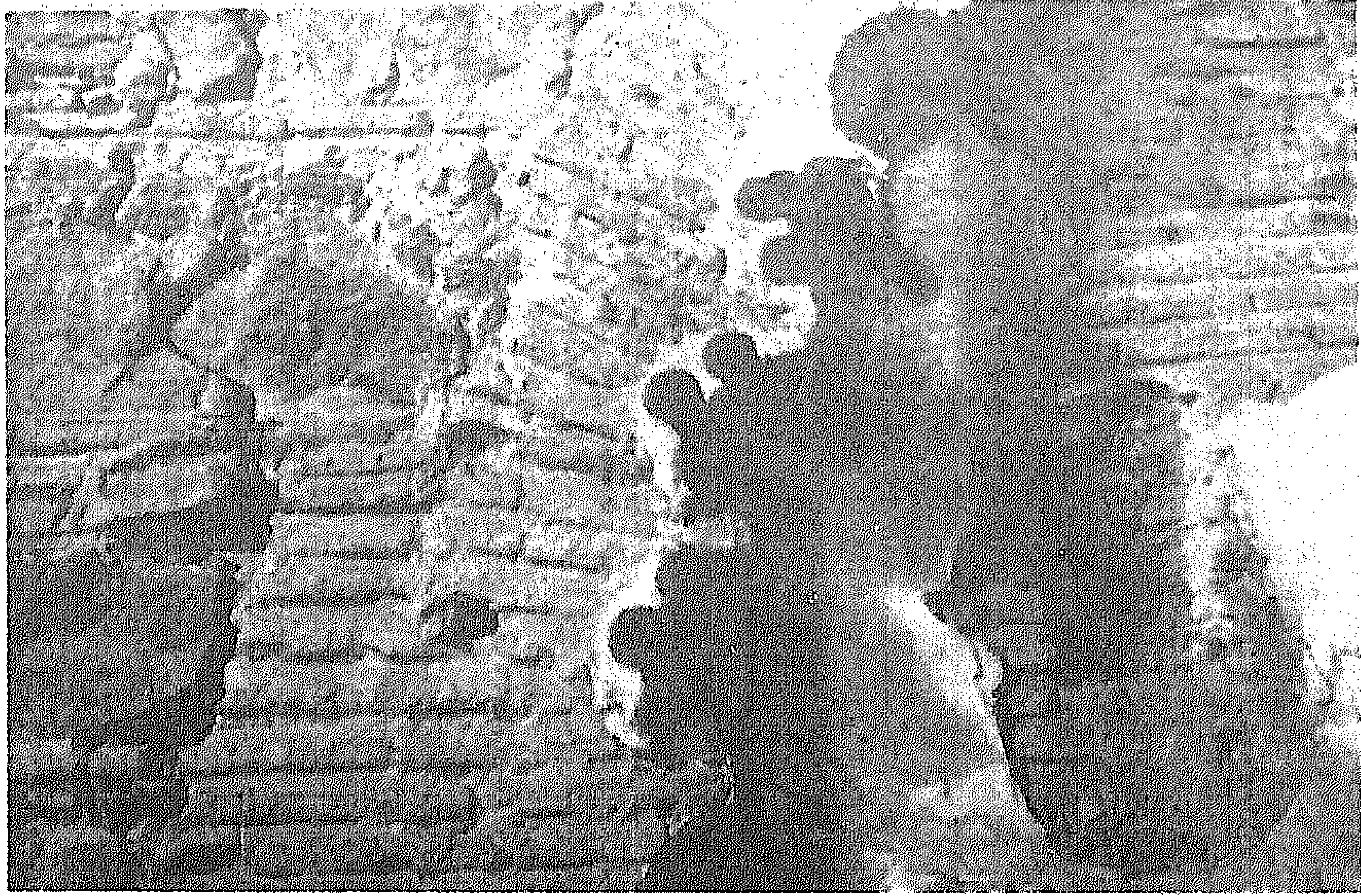
واجهة كل من سان أندرس وسانتا أورسولا (طليطلة)



لوحة ٢٤

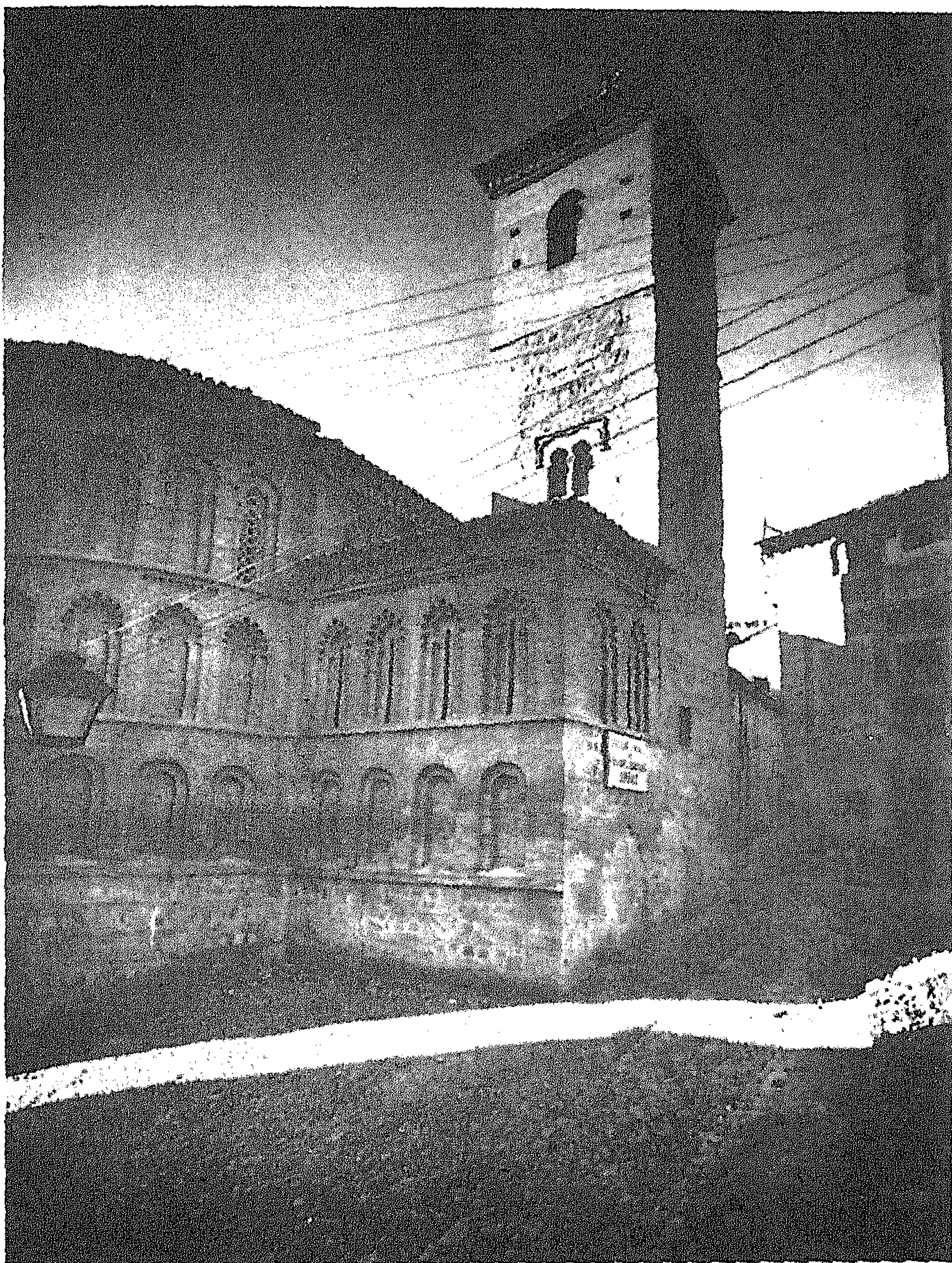
عقود طليطلة فى البلاط الرئيسية فى سانتا أيولاليا(طليطلة)





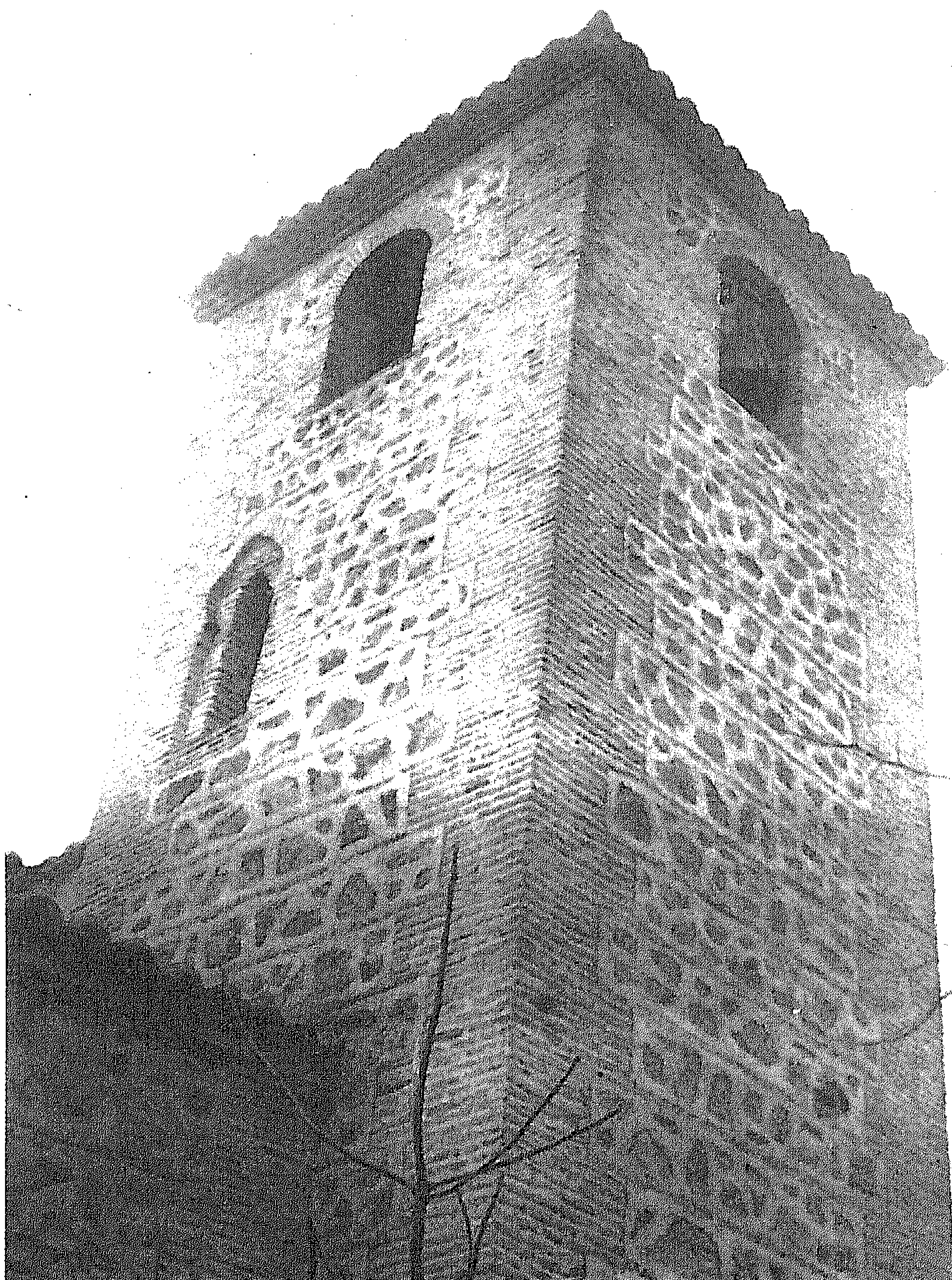
لوحة ٢٥

كنيسة سانتا إيولاليا : البلاطة المركزية أثناء الترميم وعقود مفصصة فى حائط جانبى



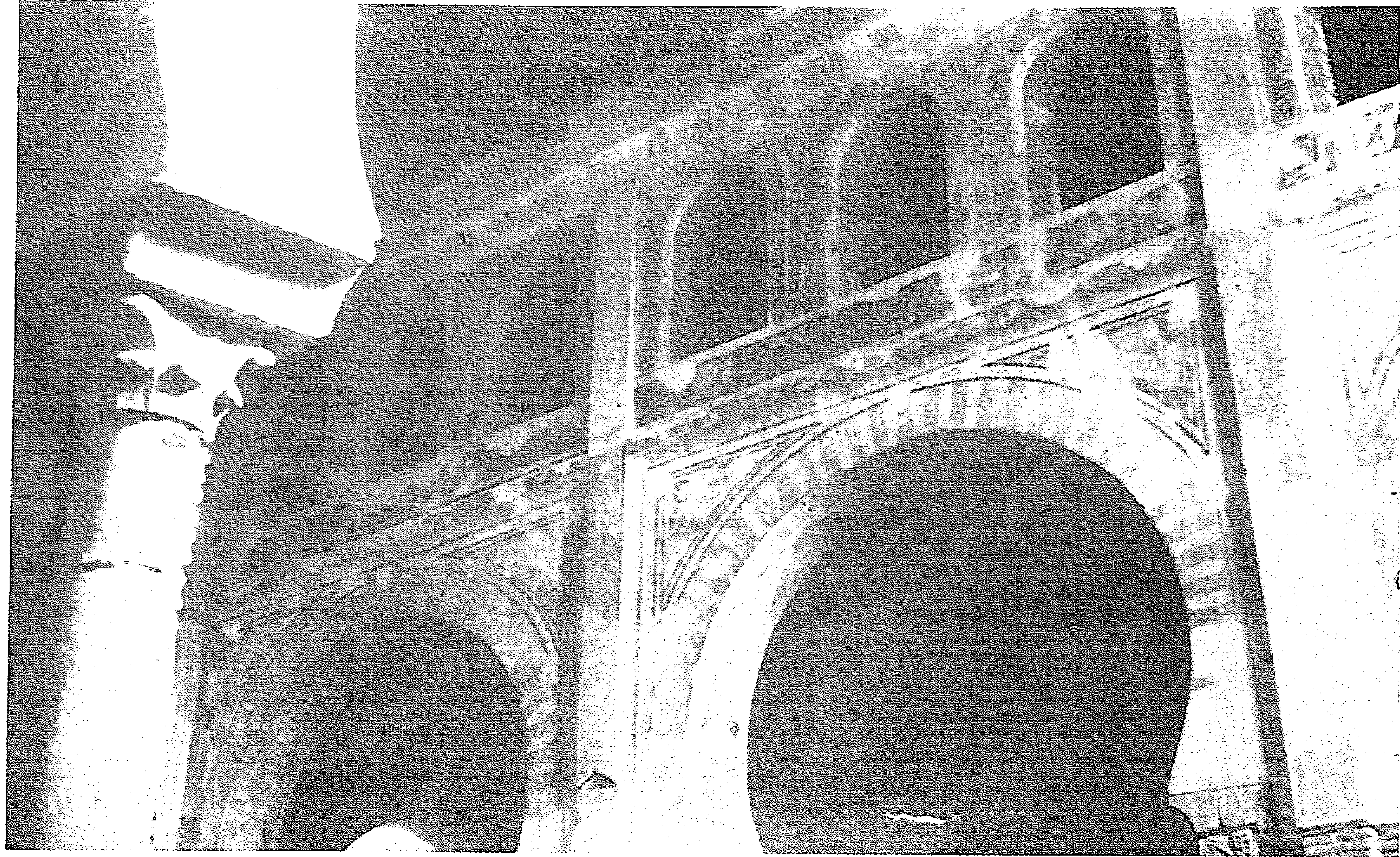
لوحة ٢٦

كنيسة سان بارتونومية (طليطلة)



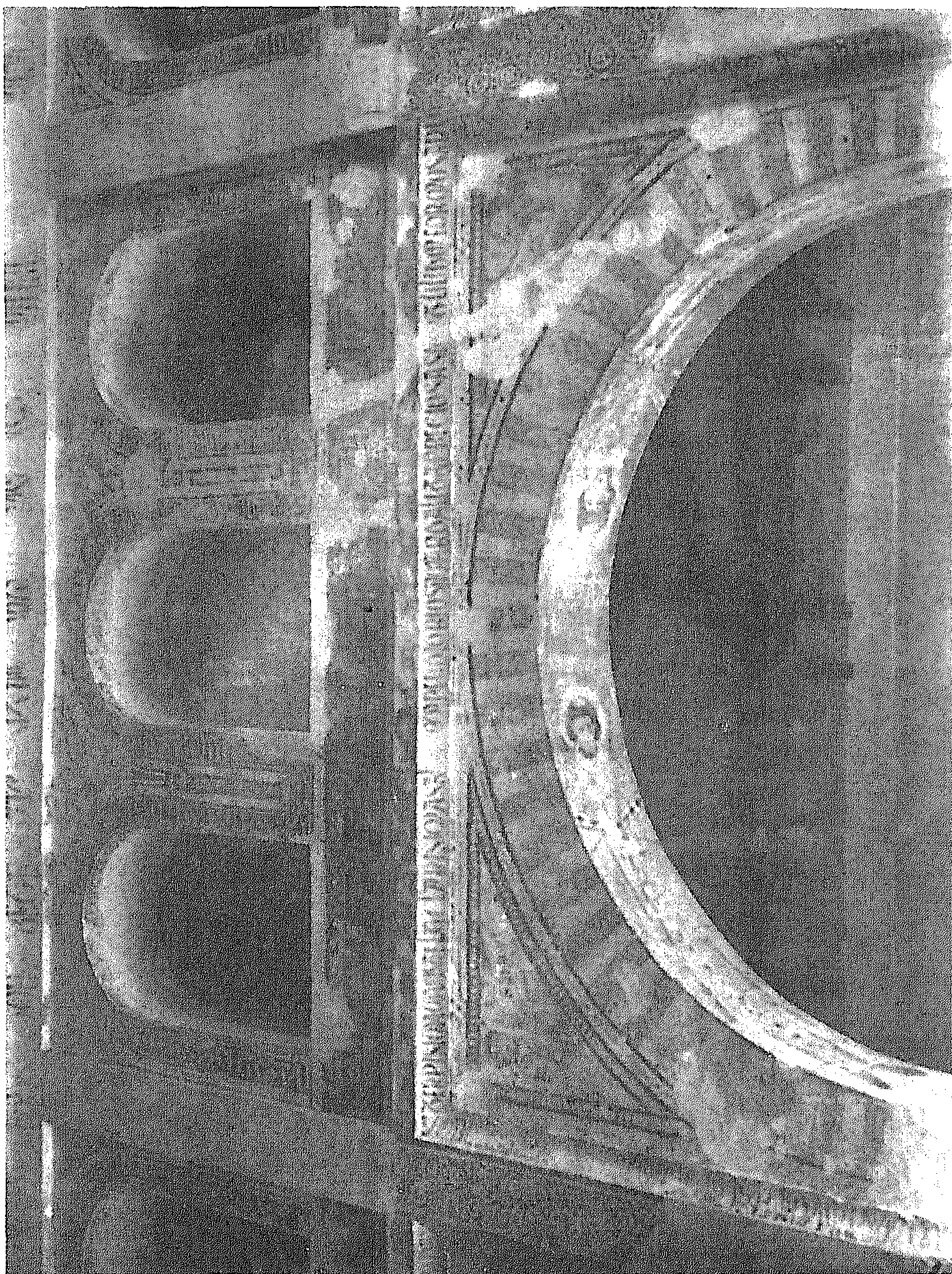
لوحة ٢٧

برج سان لوكاس (طليطلة)



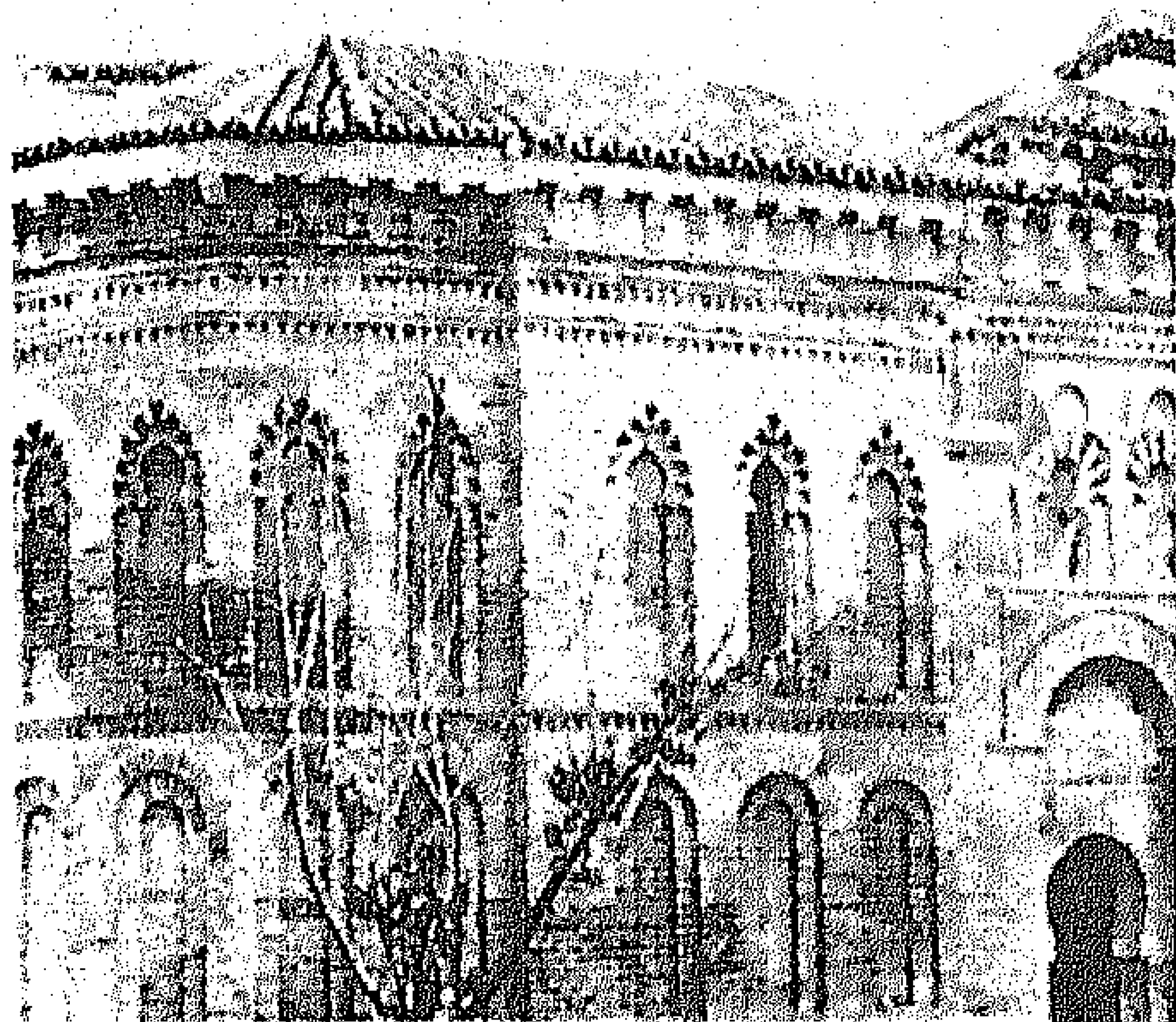
لوحة ٢٨

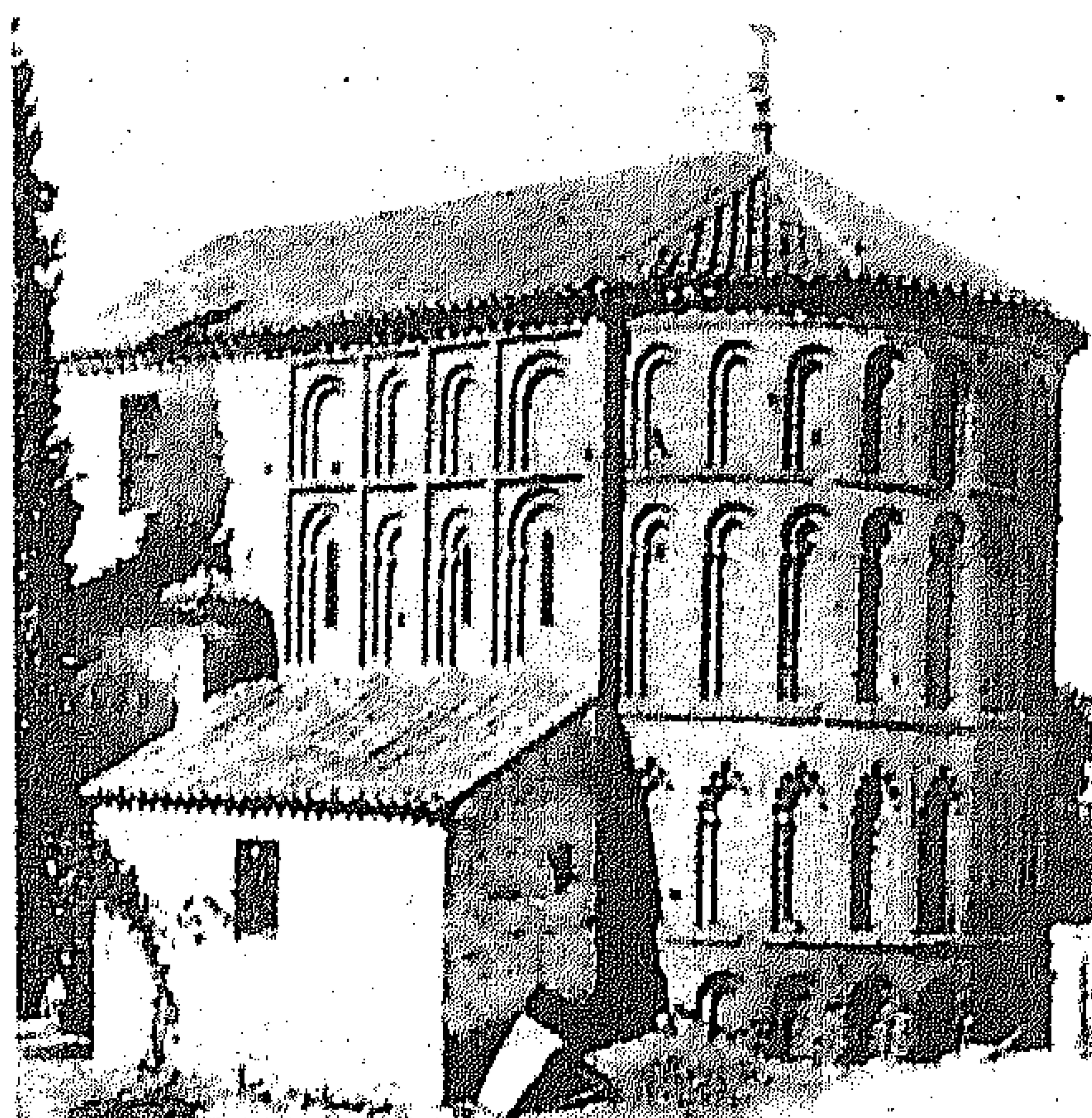
البلاطة المركزية فى سان رومان (طليطلة)



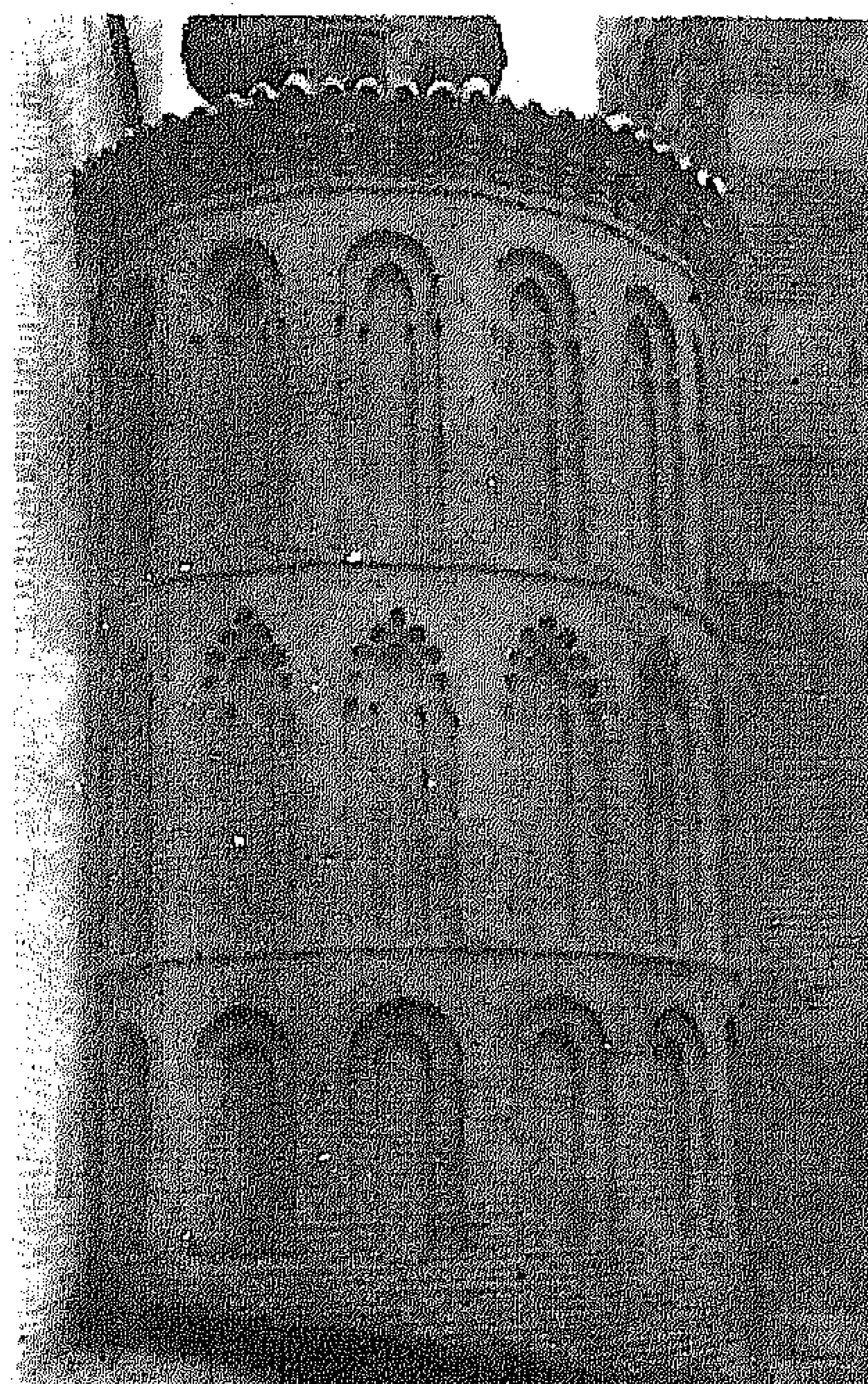
لوحة ٢٩

عقود فى سان رومان









لوحة ٣٠

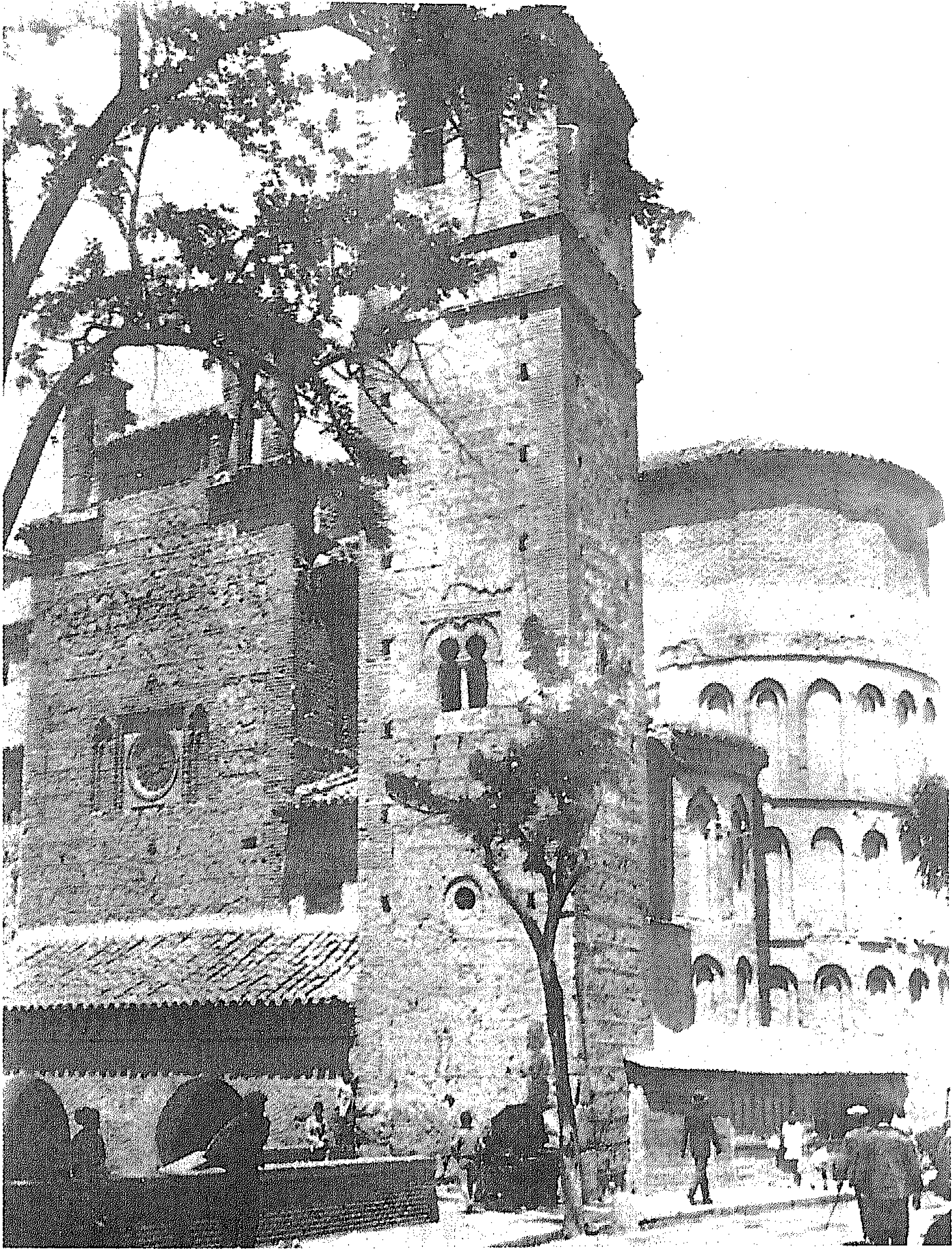
مذابح طليطلة : أ: مذبح مدجن في مسجد الباب المردوم . ب: مصلى كريستو دي لابيجا

ج: سان خوستو د: سانتا ليوكاديا



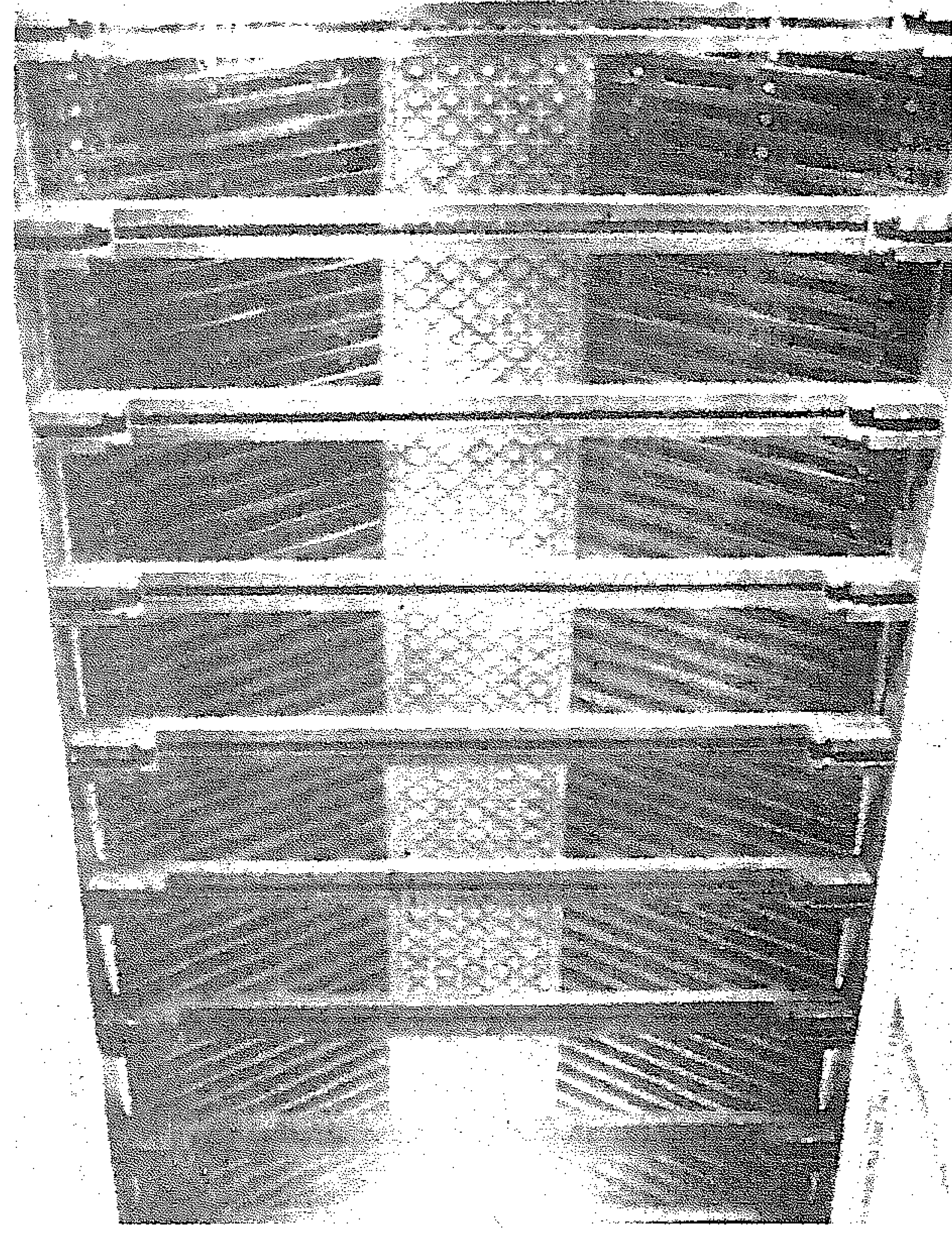

لوحة ٣١

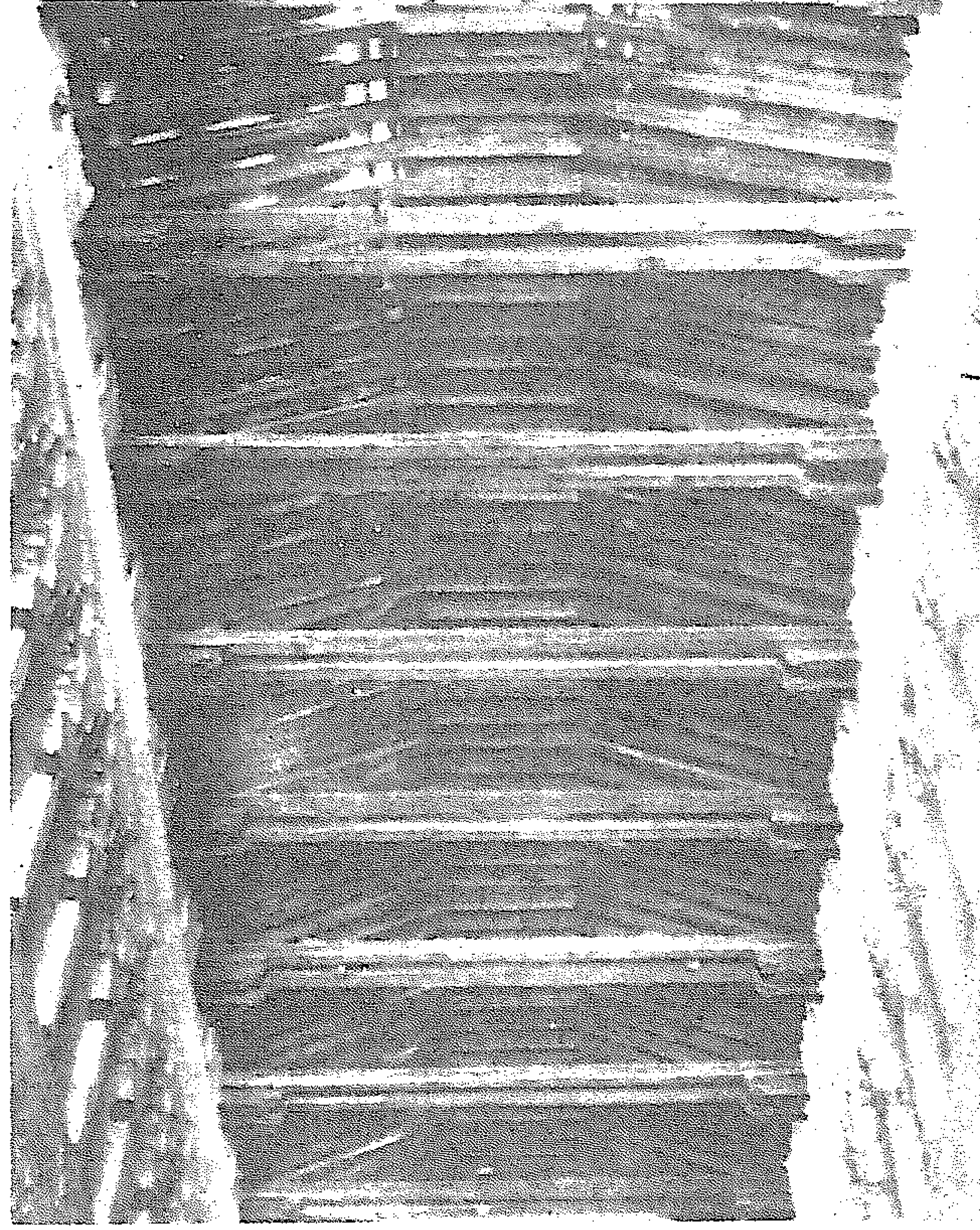
برج سان بارتولومية : الواجهتان الشرقية والغربية (طليطلة)



لوحة ٣٢

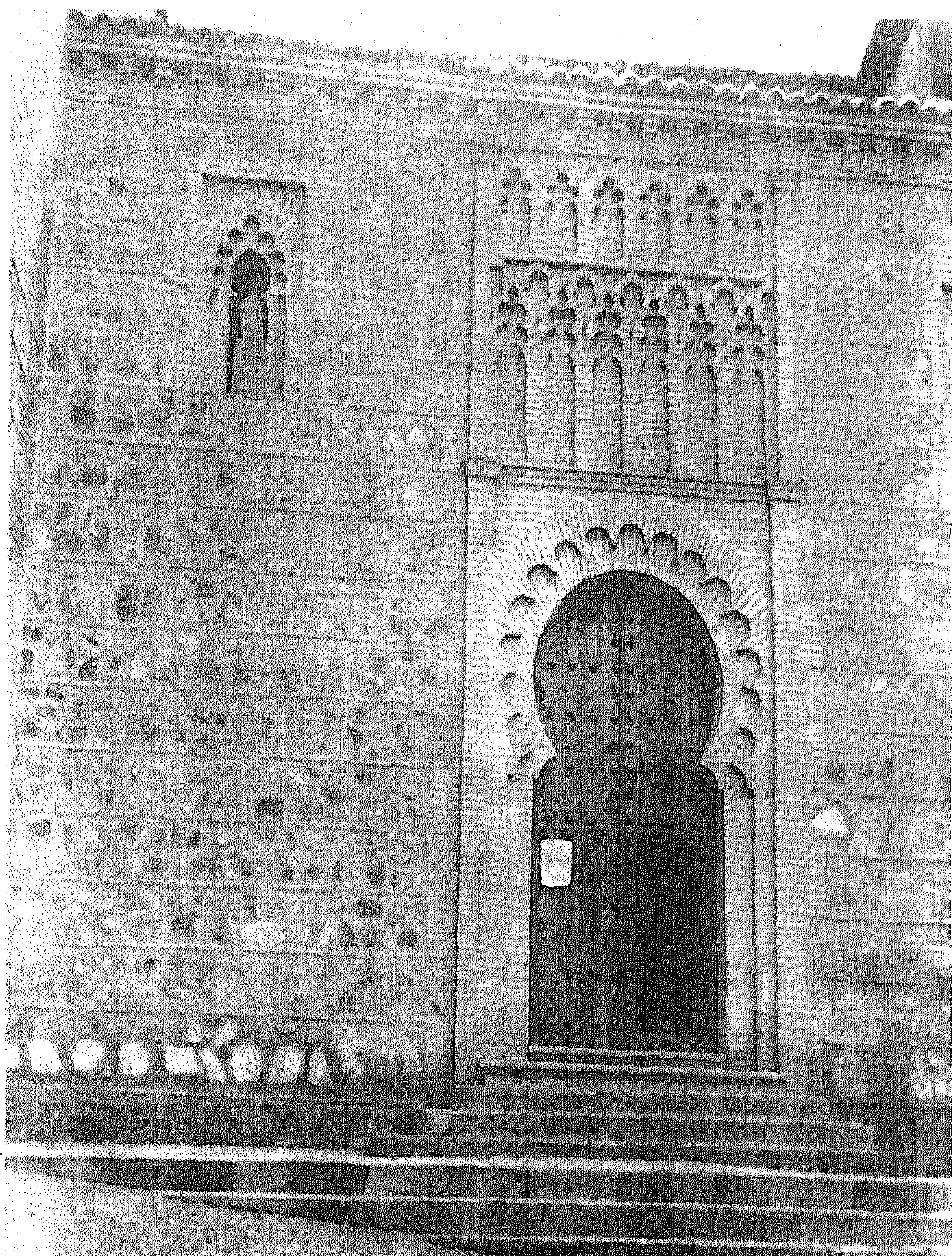
برج سانتاجو دل أرّابال (طليطلة)





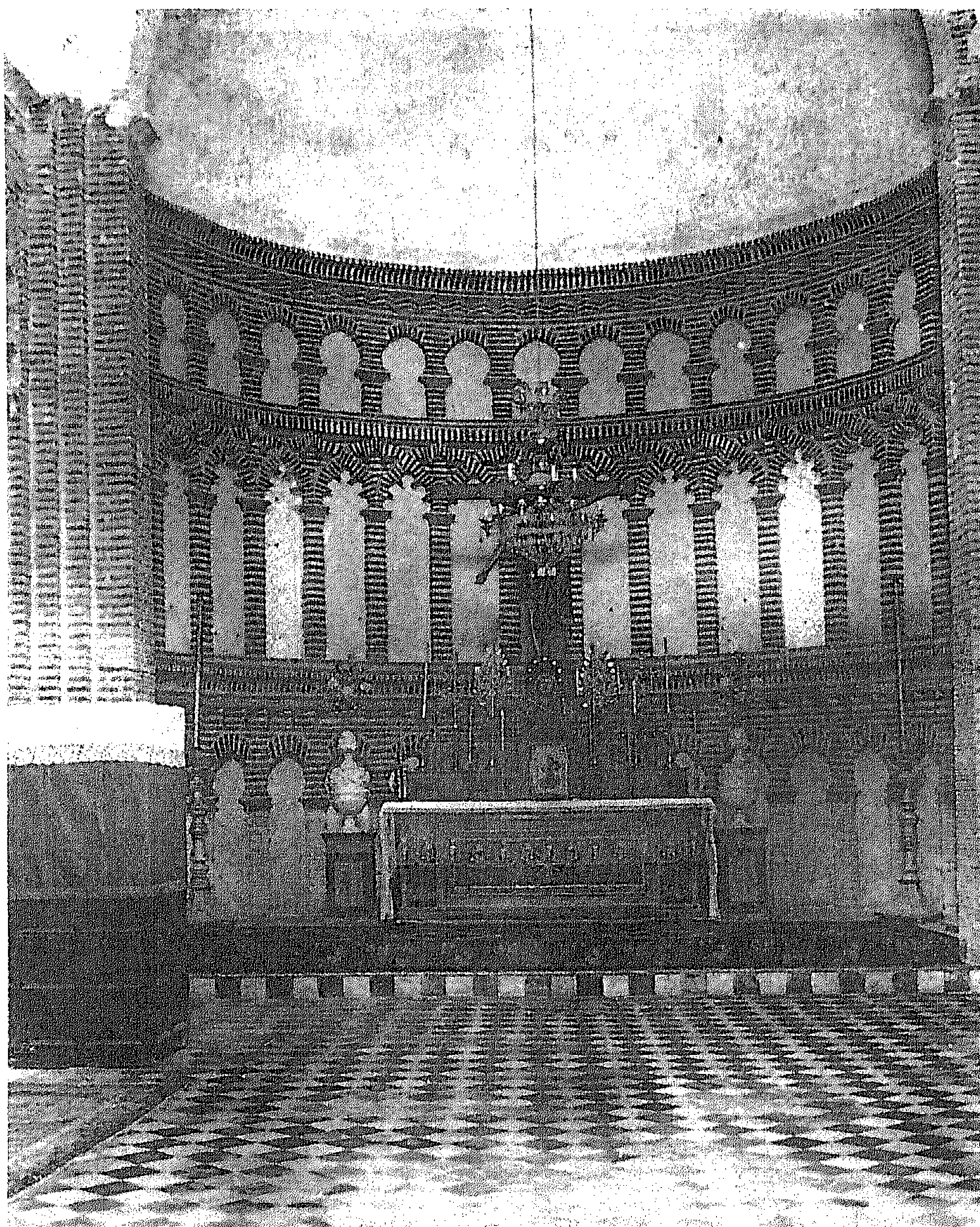
لوحة ٣٣

أسقف : المسند والرباط فى سانت ماريّا لا بلانكا وسنتاجو دل أرّابال (طليطلة)



لوحة ٣٤

واجهة كنيسة ليوكاديا (طليطلة)



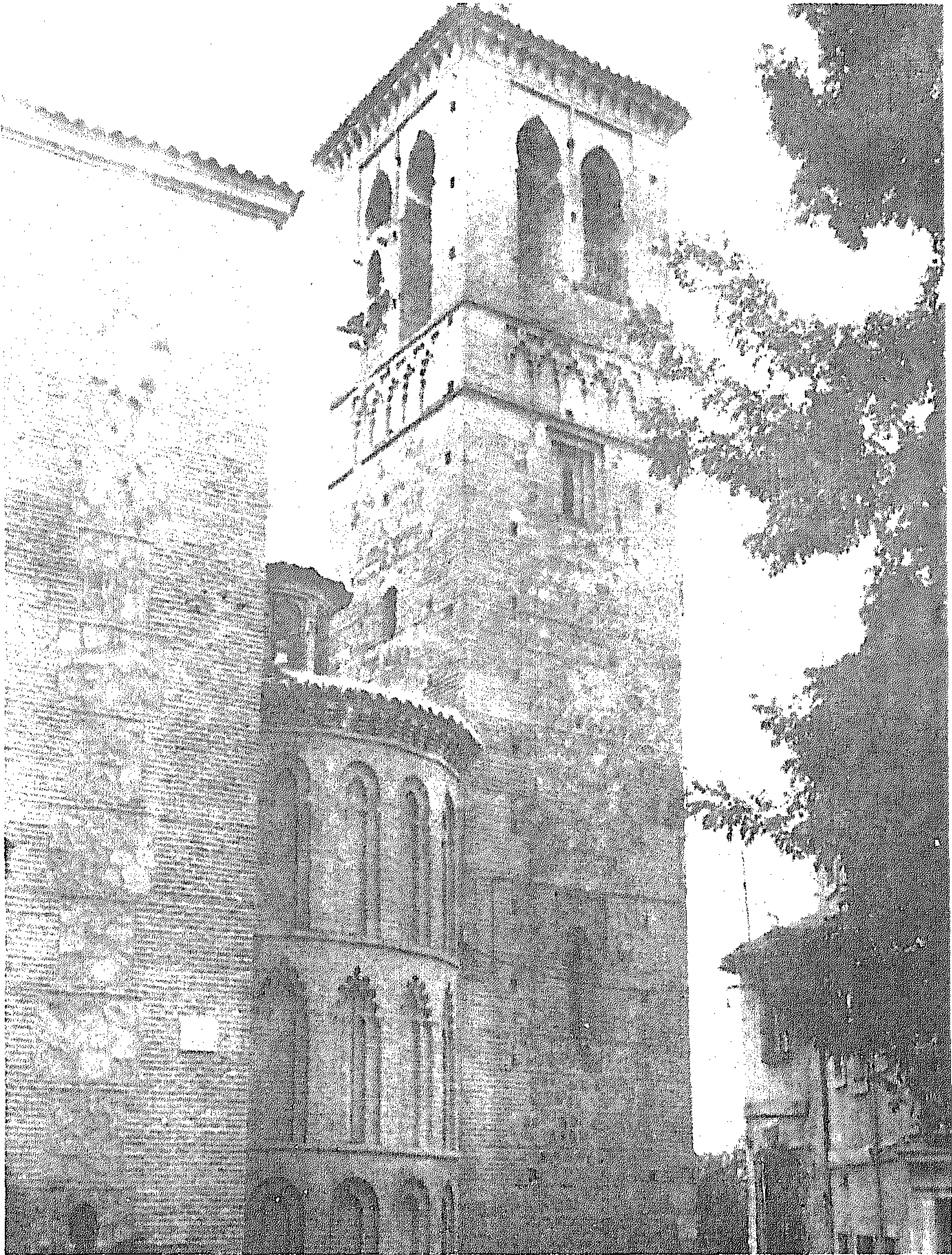
لوحة ٣٥

داخل مذبح كنيسة كريستو دى لا بيجا (طليطلة)



لوحة ٣٦

برج سانتانتو توميه (طليطلة)



لوحة ٣٧

برج سانتا ليوكاديا (طليطلة)



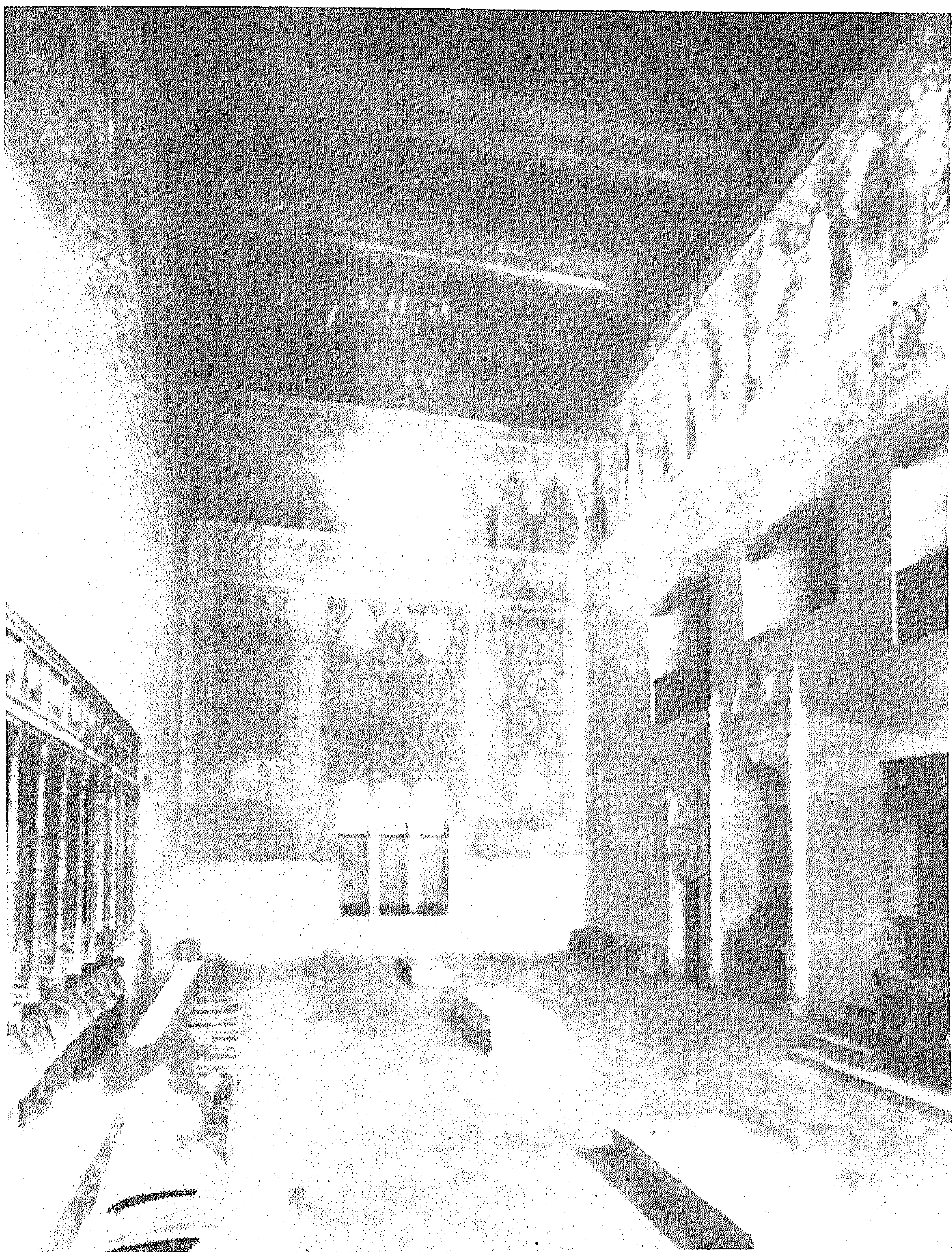
لوحة ٣٨

برج سان ميجل (طليطلة)



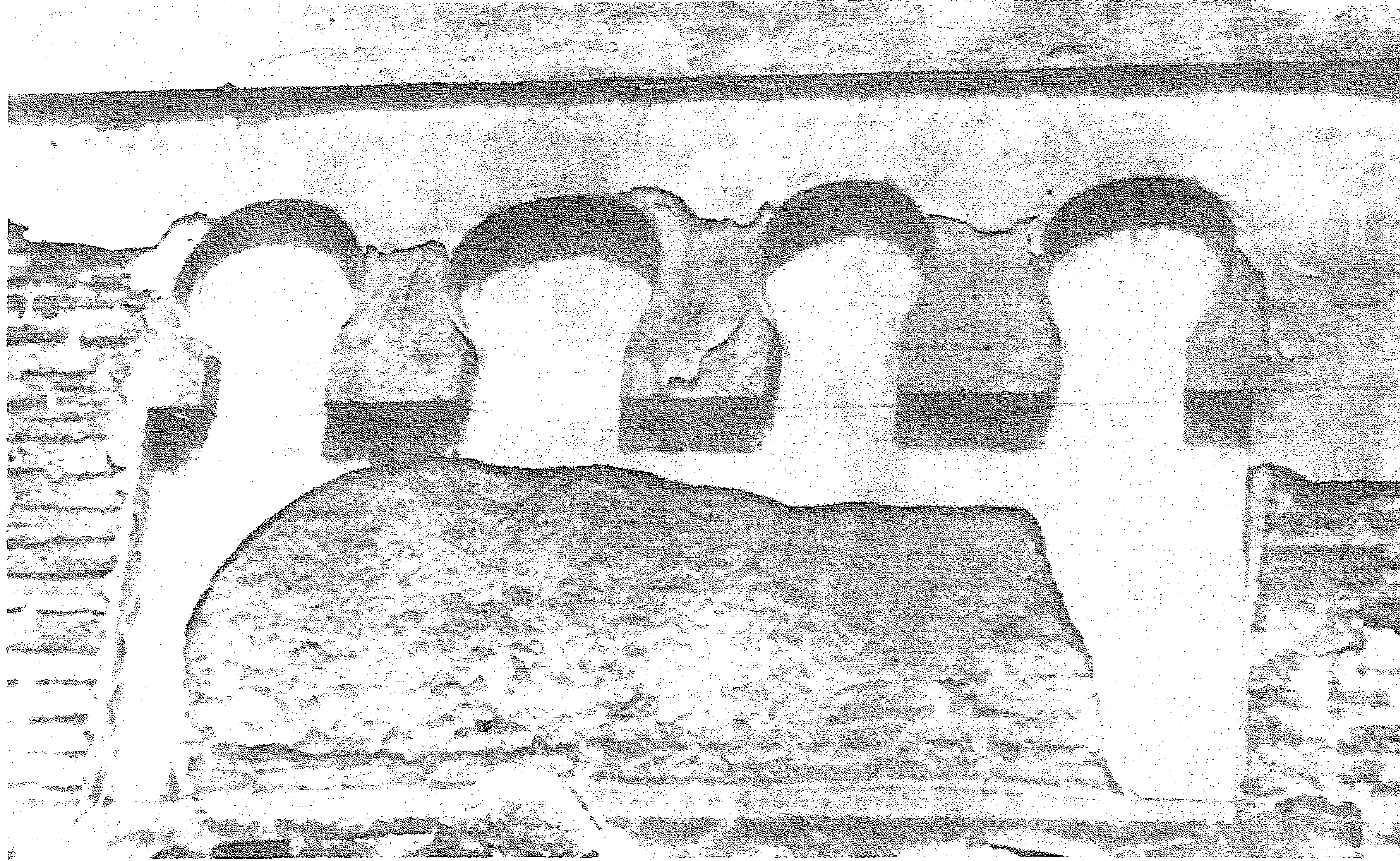
لوحة ٣٩

تاج عمود مصنوع من الجص . معبد سانتا ماريا لا بلانكا (طليطلة)



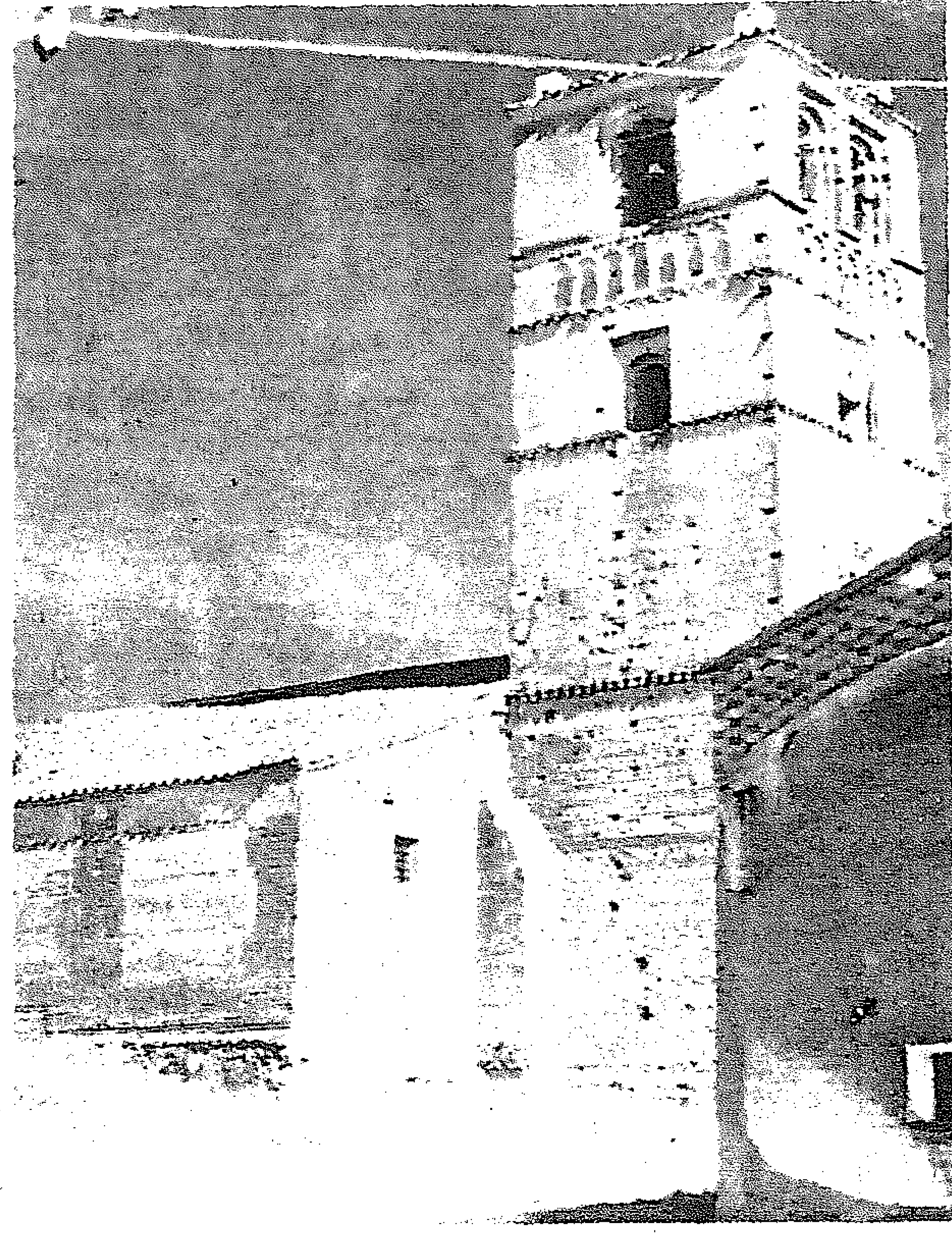
لوحة ٤٠

المعبد اليهودى الترانستو (طليطلة)



لوحة ٤١

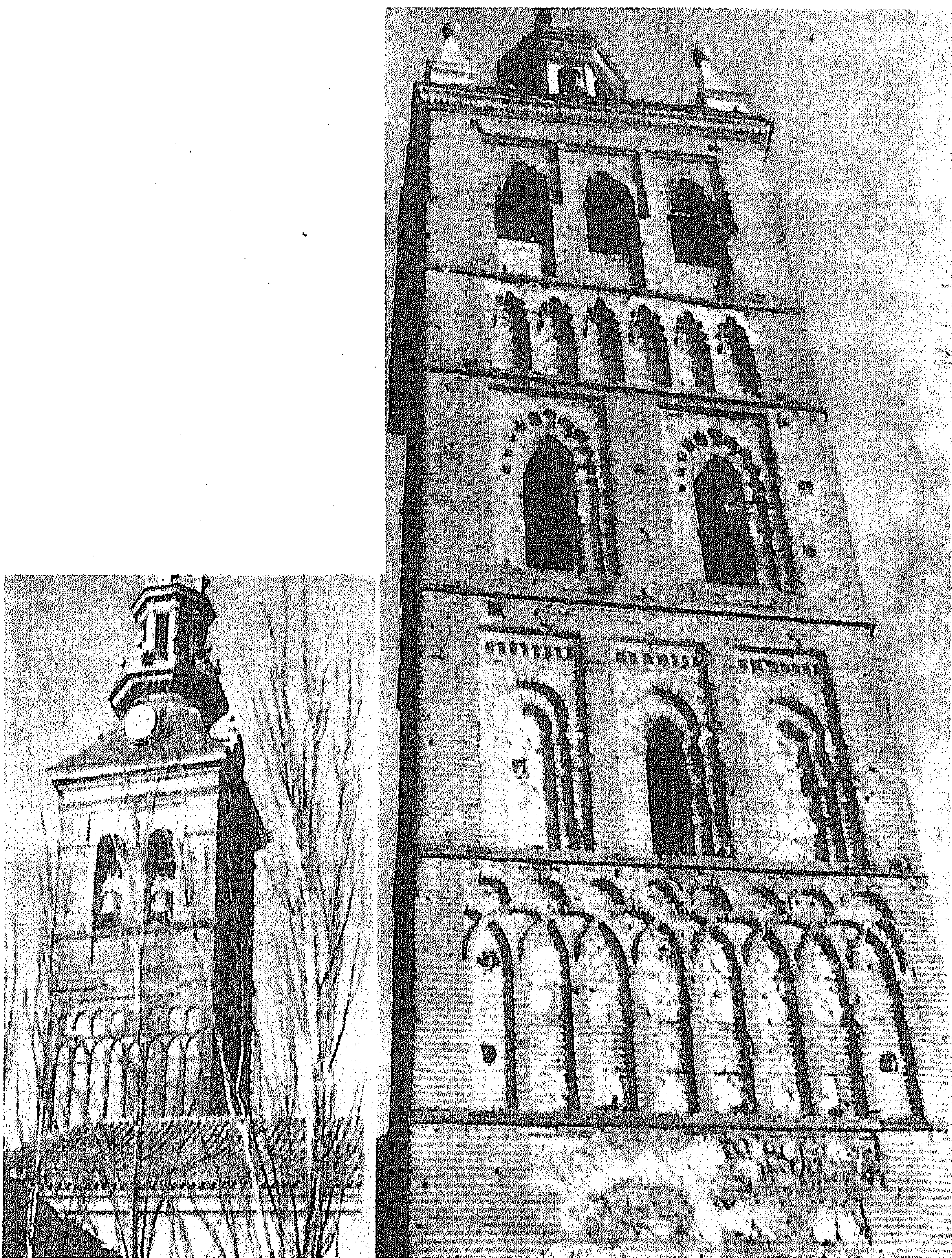
بوائك فى برج كنيسة سان نيكولاس (مدريد)





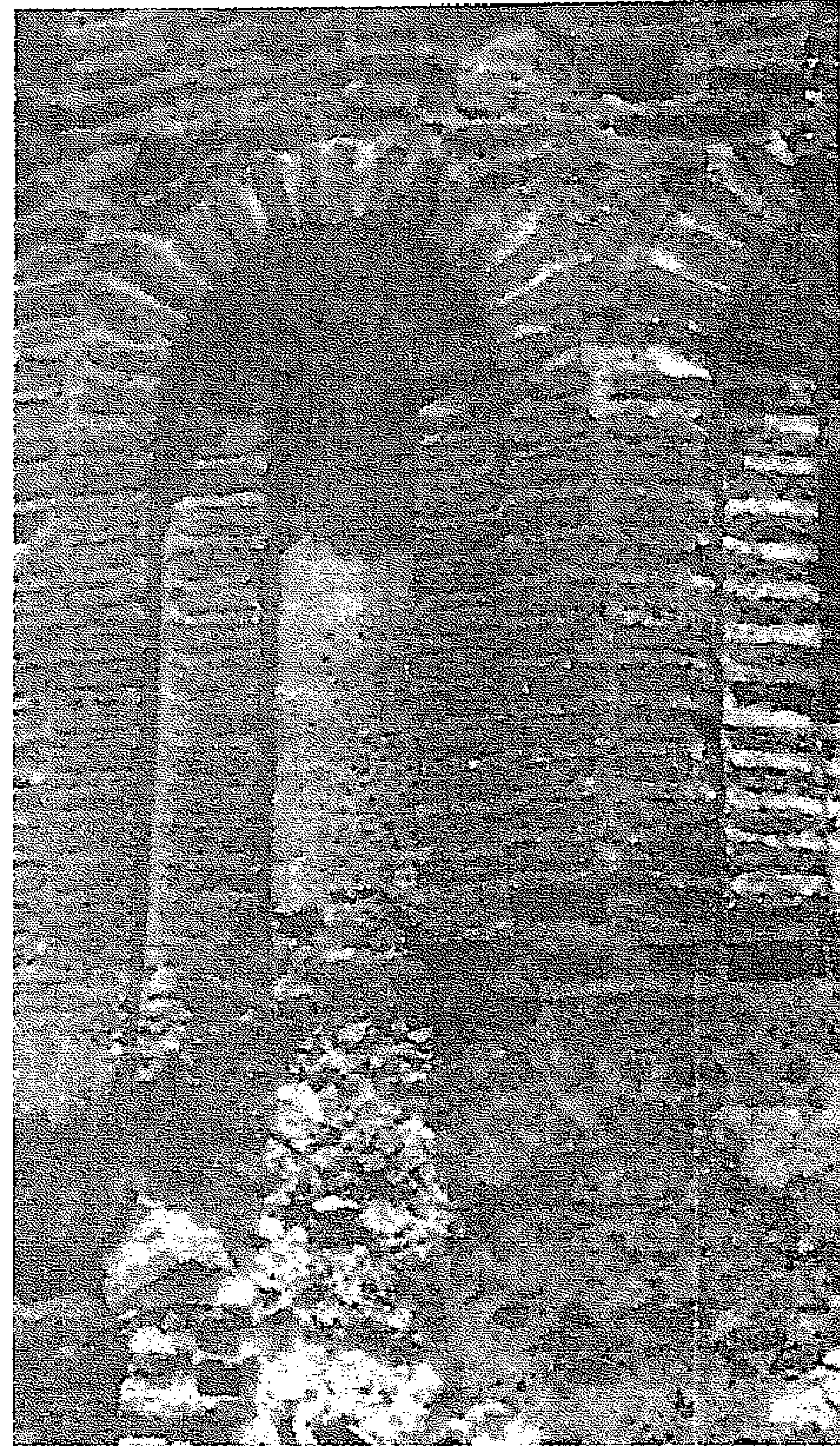
لوحة ٤٢

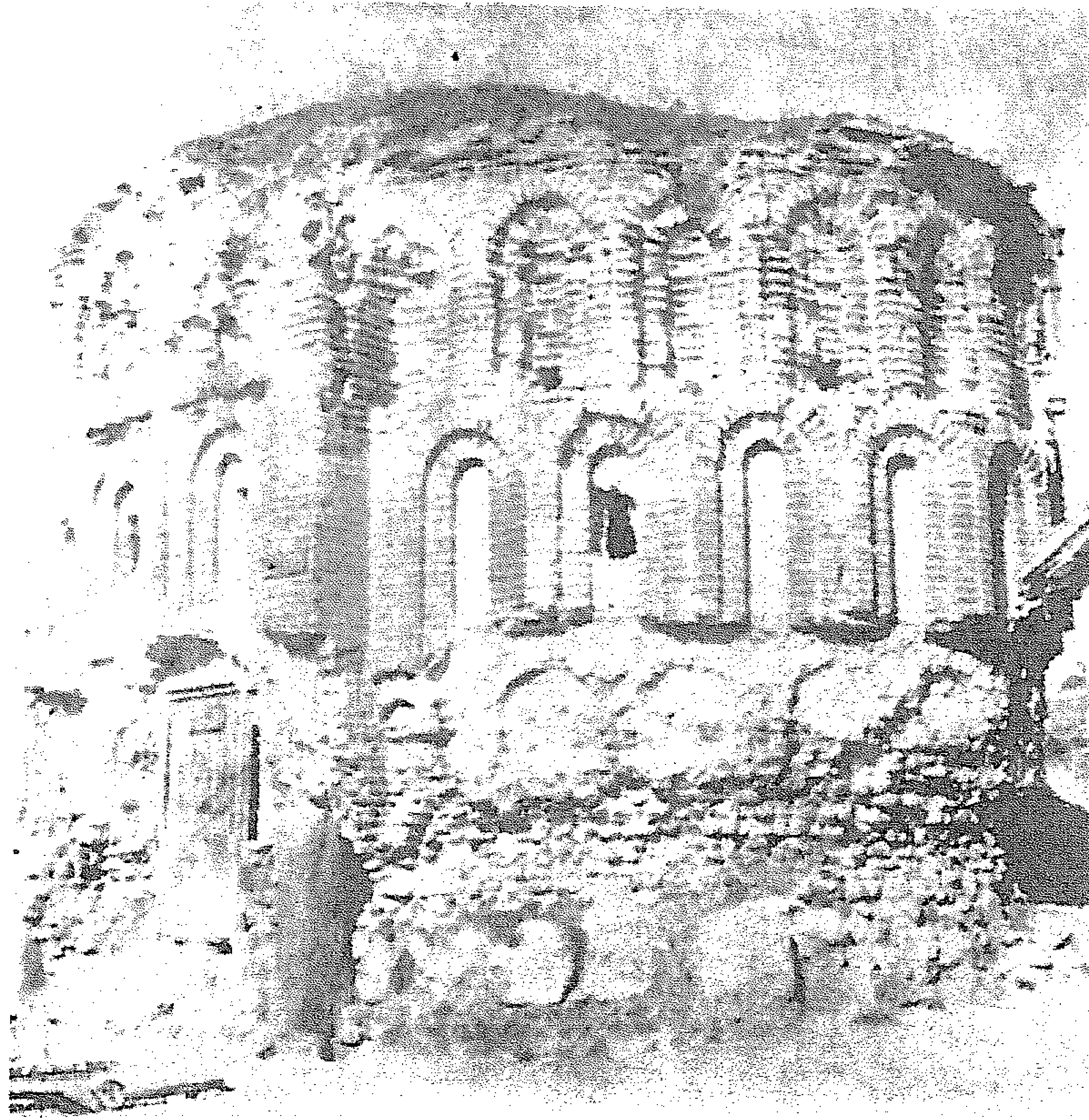
برج سان بدرو (مدريد) برج دى إيروستس (طليطلة)



لوحة ٤٣

الابراج المدجنة فى نابلكارنيرو بمدريد ودى إيسكاس (طليطلة)

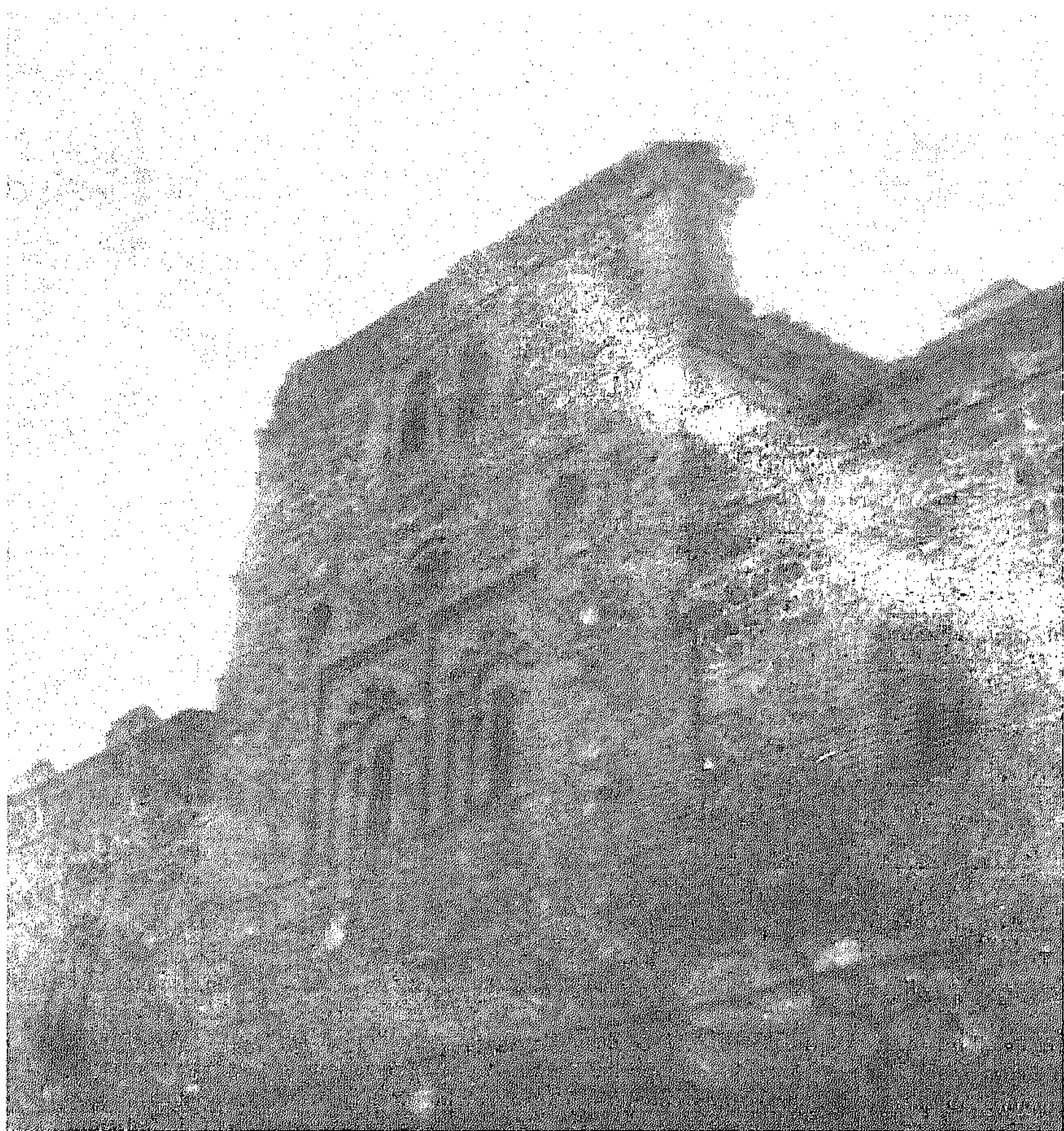




لوحة ٤٤

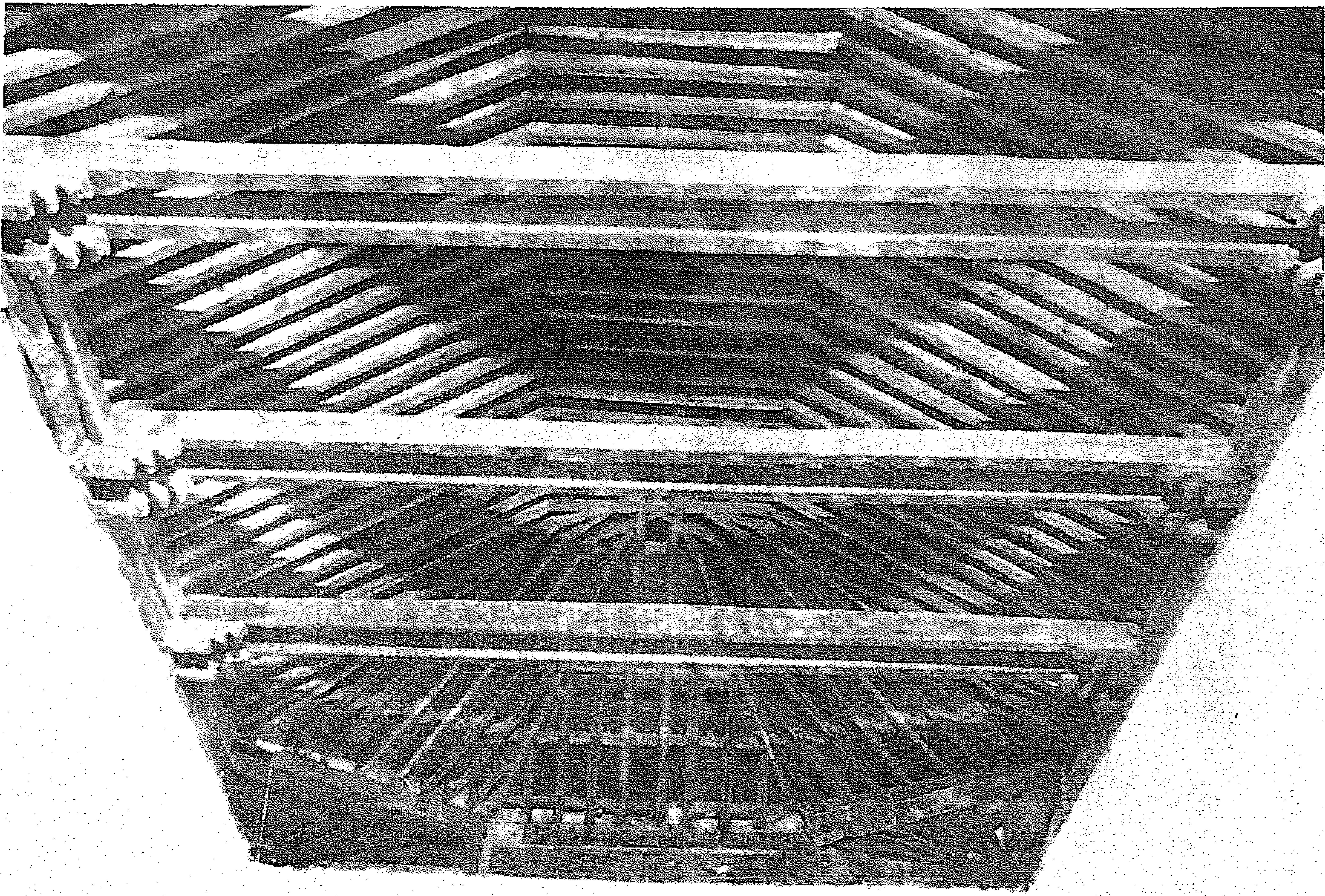
مذبح الكنيسة الرومانية المدجنة تلامنكا (مدريد)





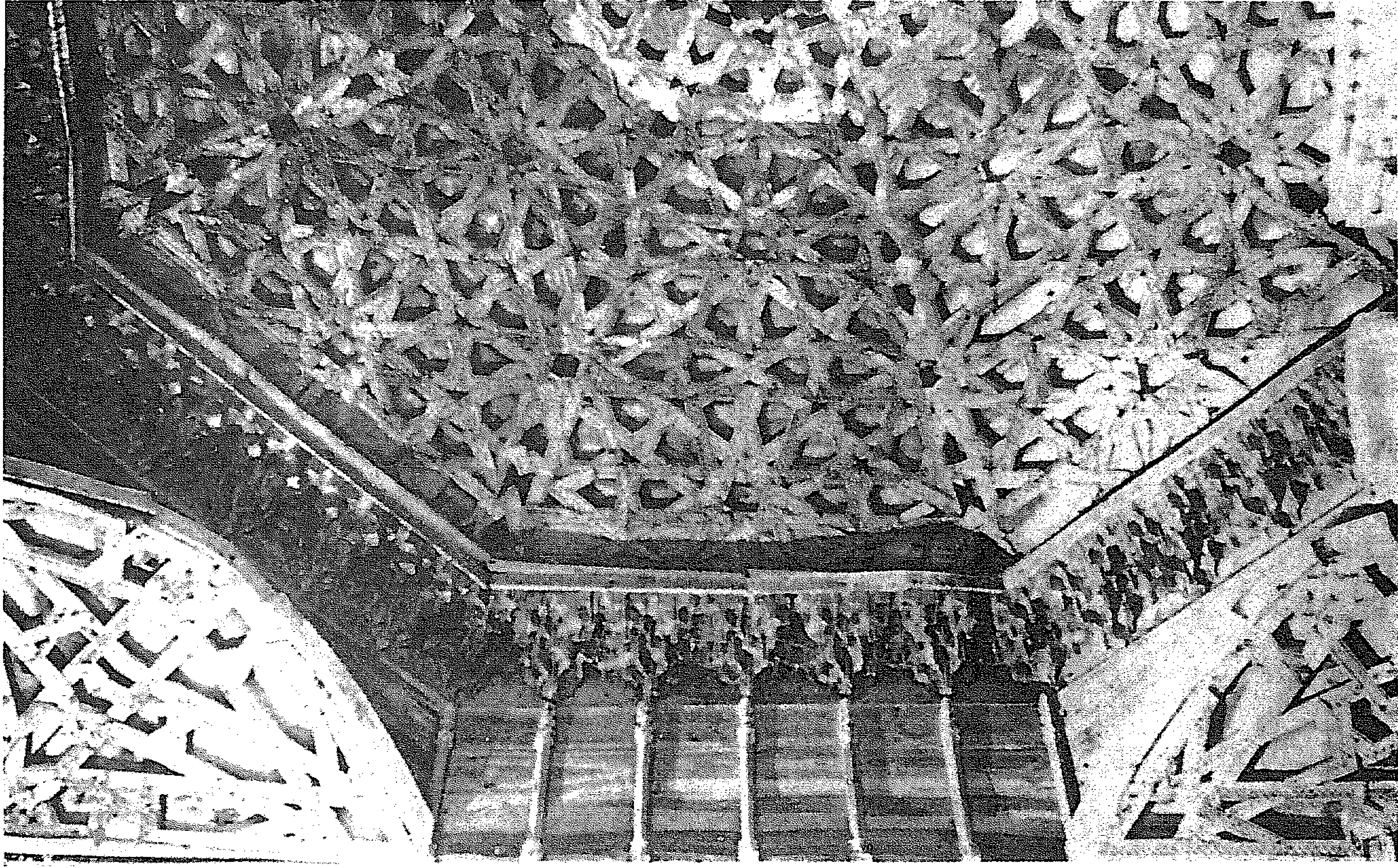
لوحة ٤٤ مكرر

بوائك في مصلى تورديسياس . واجهة كنيسة سانتياجو في طليبرة دي لا رينا .



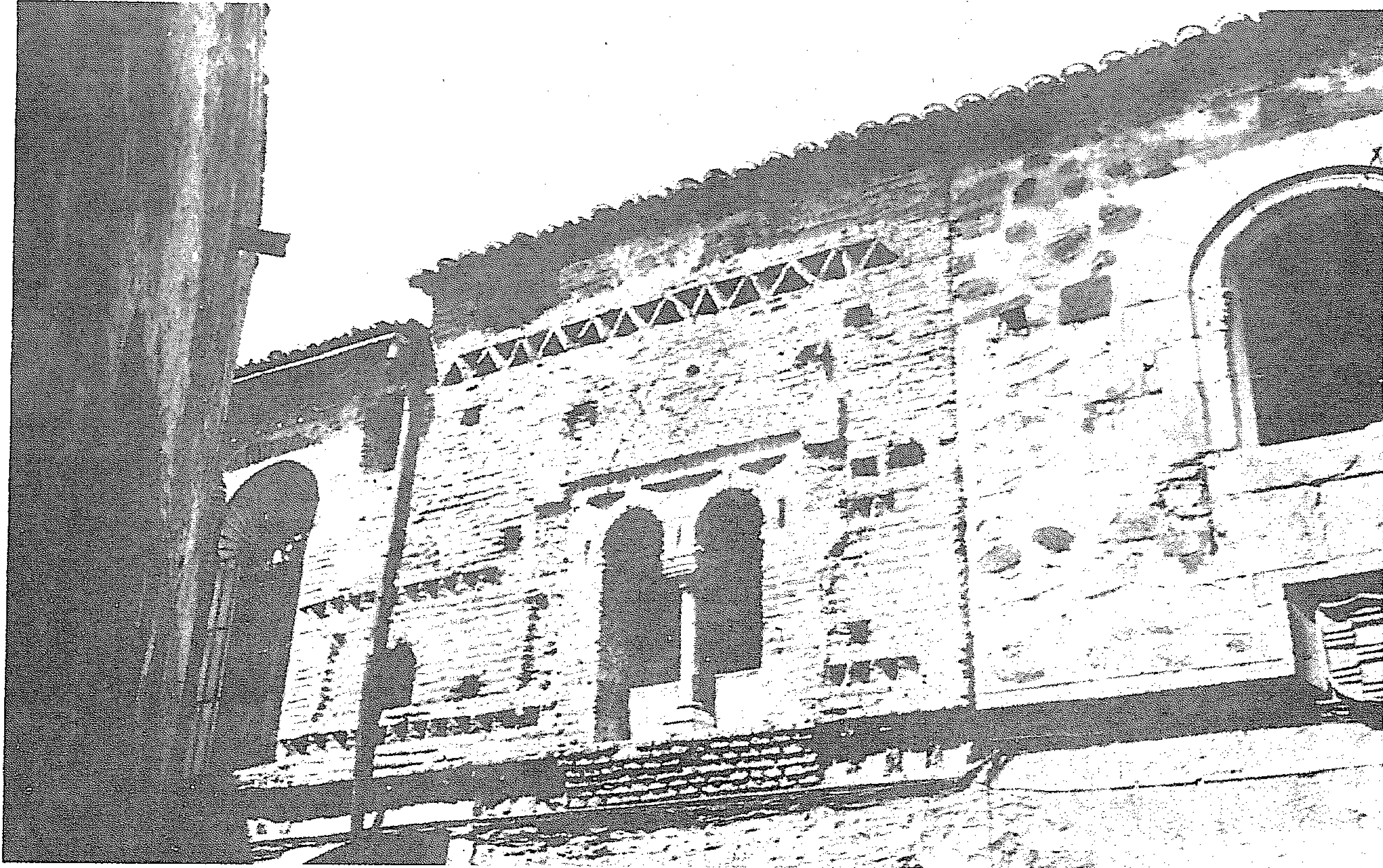
لوحة ٤٥

سقف : المسند والرباط فى كنيسة أيروستس (طليطلة)



لوحة ٤٦

سقف كنيسة أيروستس (طليطلة)



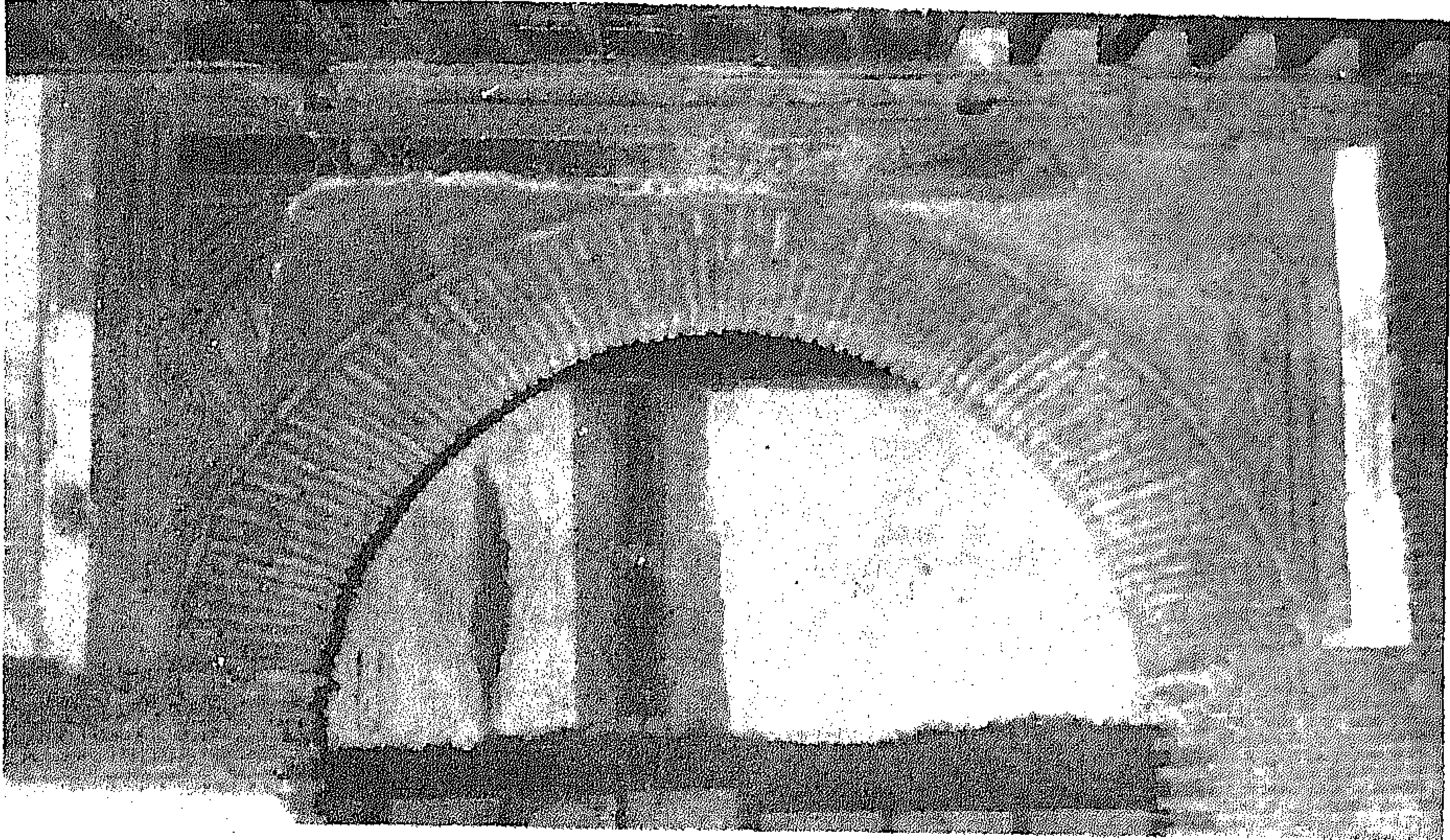
لوحة ٤٧

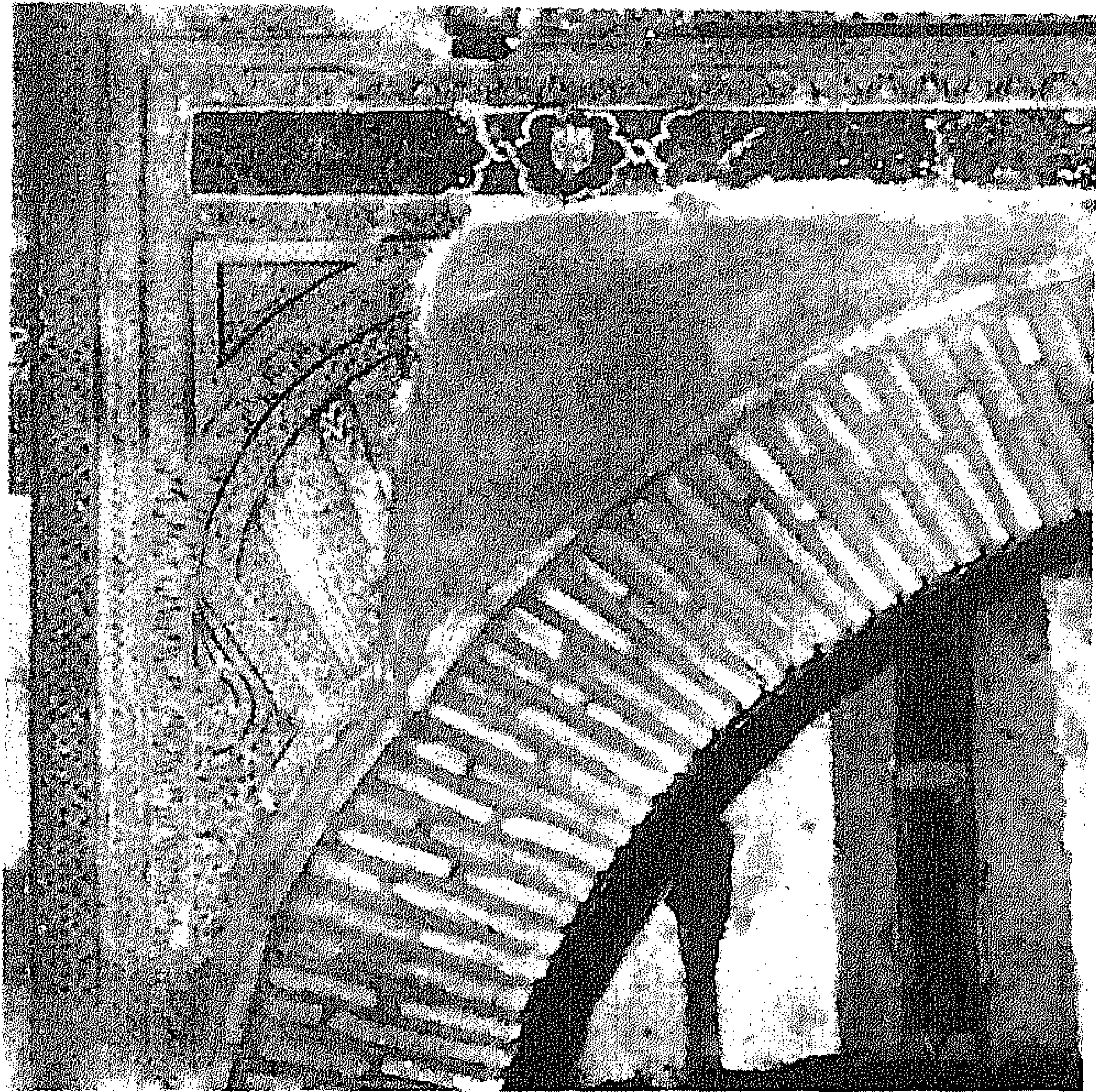
واجهة " كاسا موديخار " (كاثيرس)



لوحة ٤٨

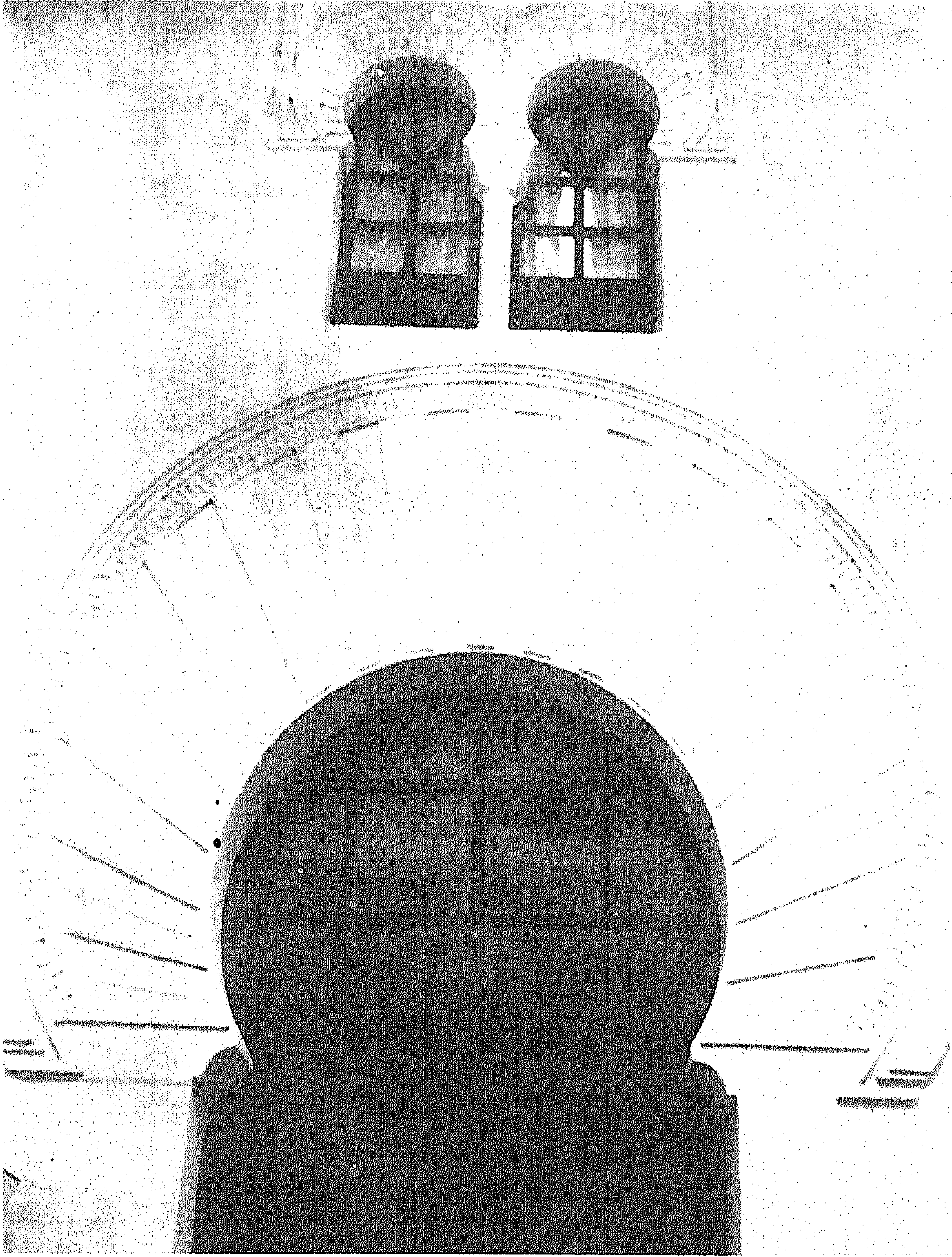
تاج عمود خلافى (٩٥٢-٩٥٣م) عثر فى طليطلة ، متحف طليطلة





لوحة ٤٩

أطلال وبقايا عقد عربى فى شارع نونيث دى أرثى (طليطلة) .



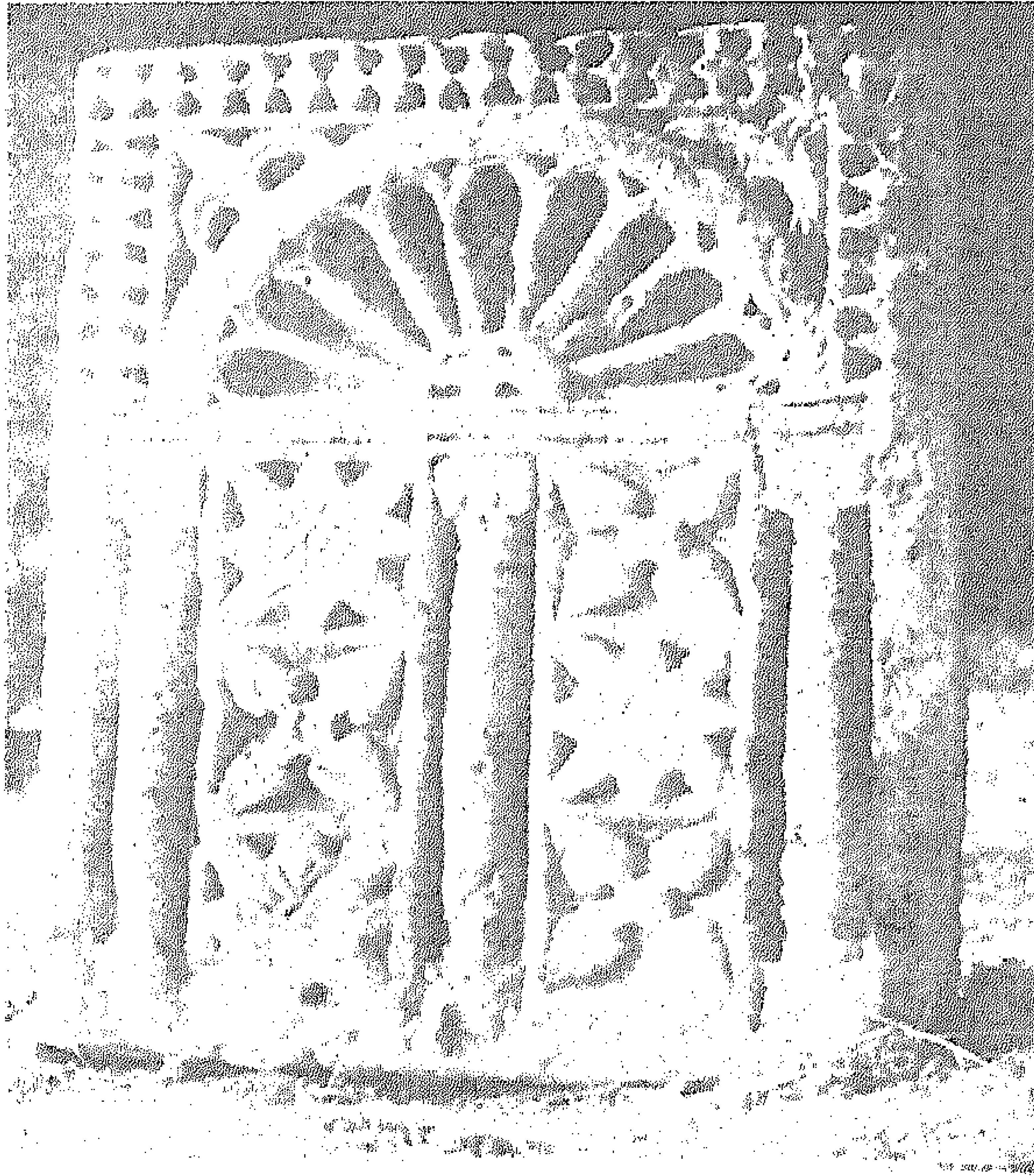
لوحة ٥٠

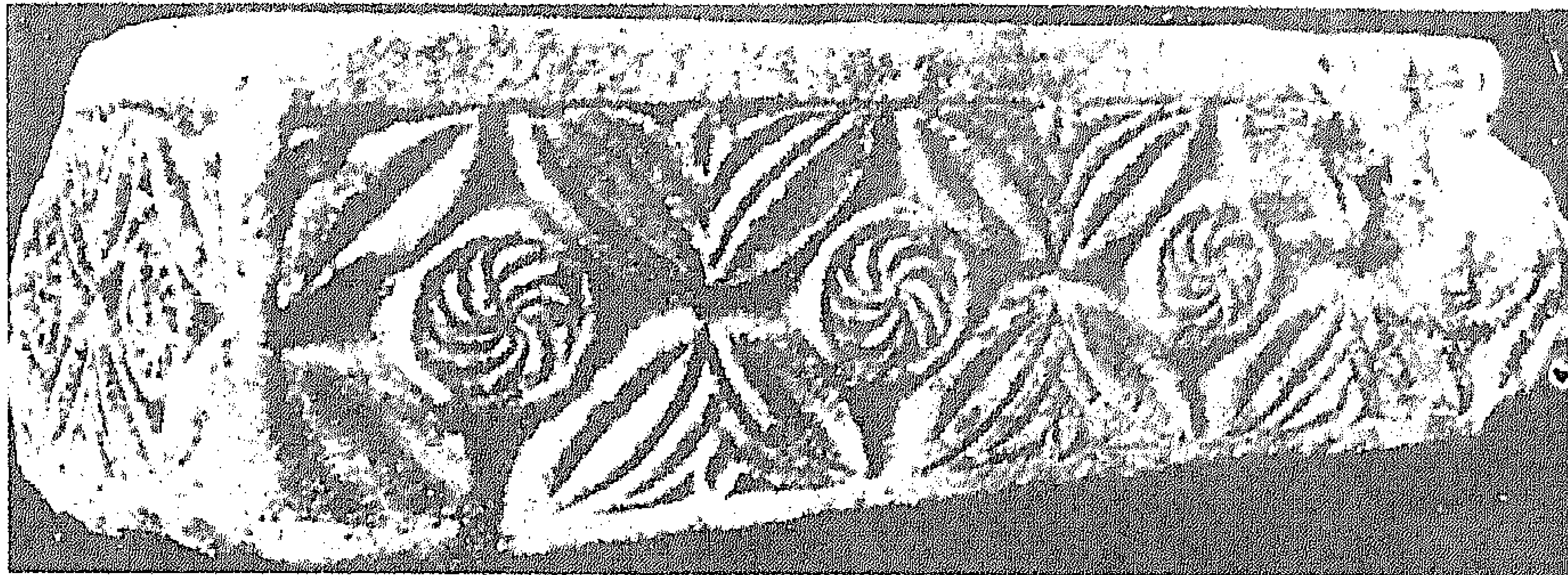
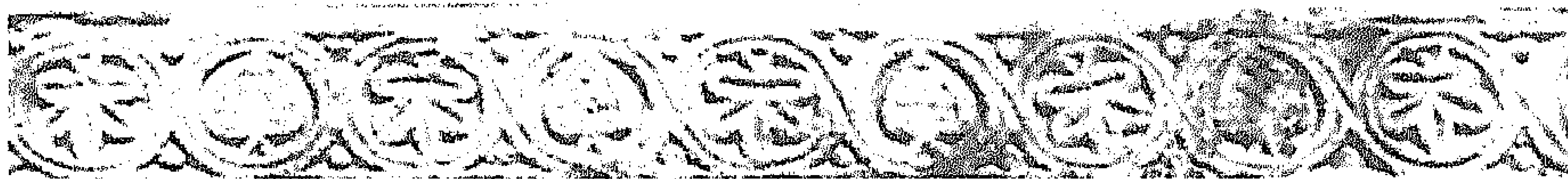
عقد عربي في منزل كائن في بولاس بيخاس (طليطلة)



لوحة ٥١

عقود عربية طليطلية : أ: القرن العاشر (متحف طليطلة) ب: القرن العاشر (المتحف الوطنى للاثار) ج: القرن الحادى عشر (متحف طليطلة) د: القرن الحادى عشر (يحمل اسم المأمون) . متحف طليطلة هو: القرنان العاشر والحادى عشر (كويخياتا دى تورخوس) وتاج وقاعدة عمود من دير الملكة القرن ن : القرن العاشر (ورشة المسلم) .

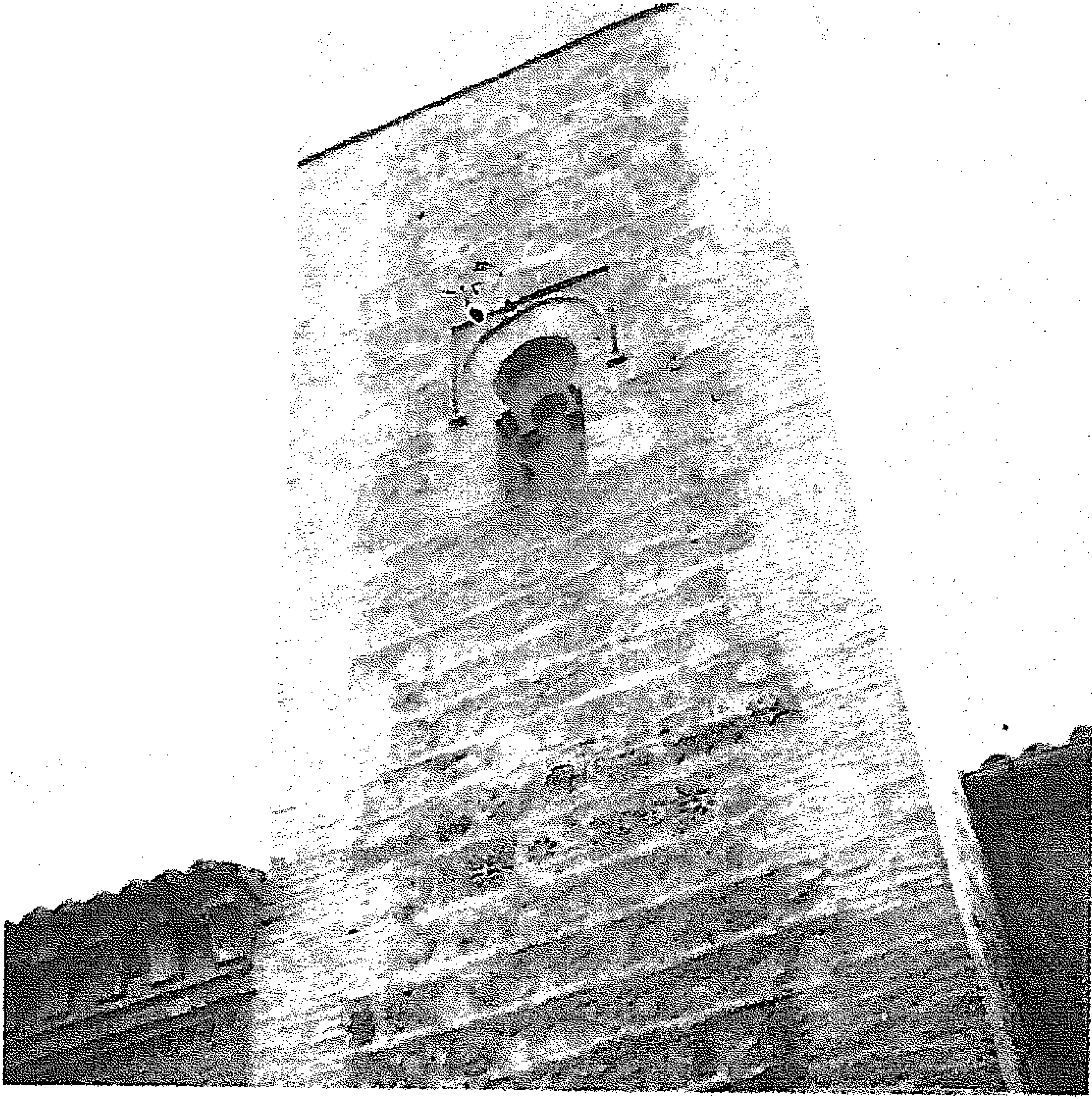


لوحة ٥٢

أحجار قوطية : أ: تلامنكا (مدريد)   ب: متحف طليطلة

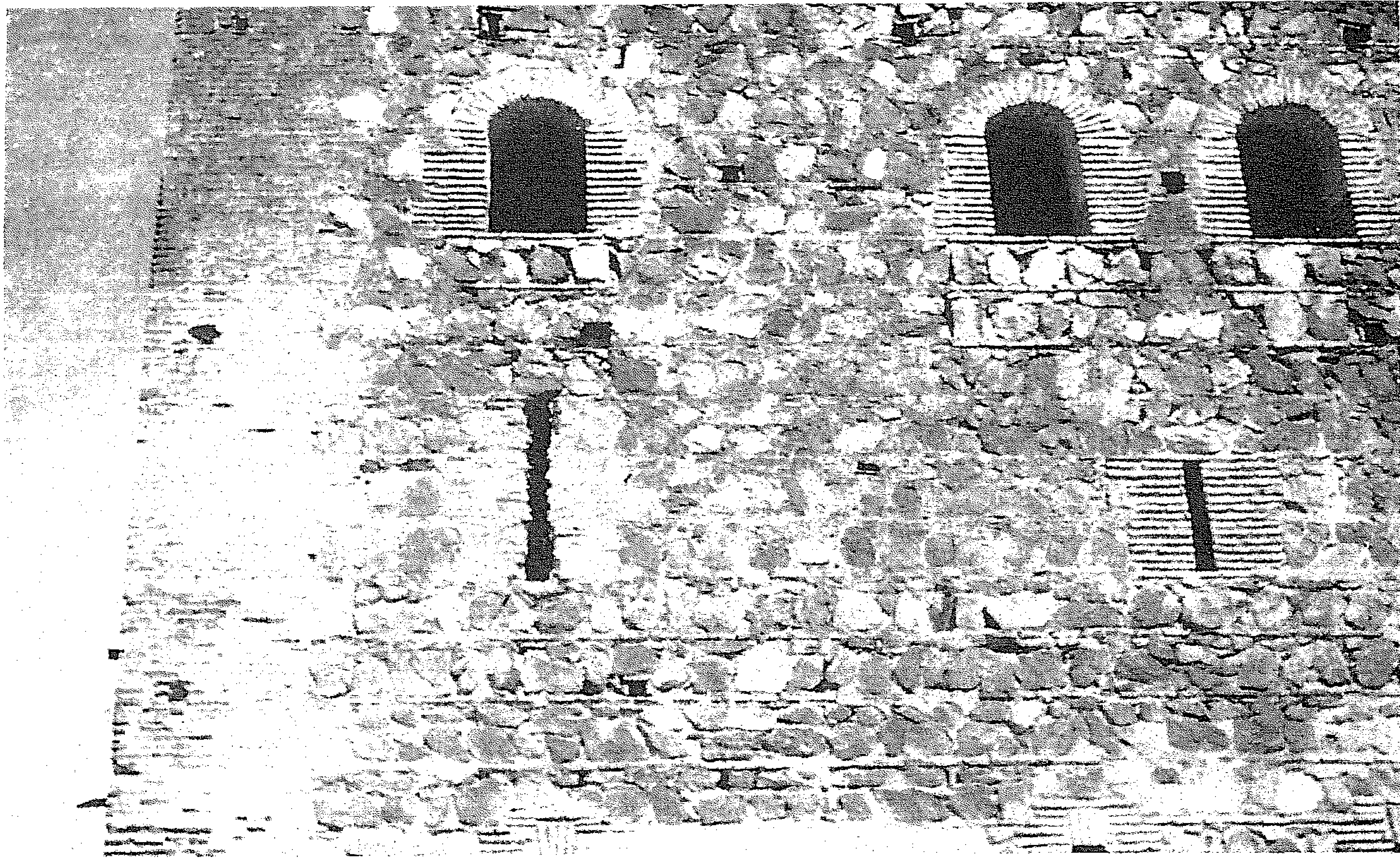
ج: ثيرو دى لوس سانتوس (طليطلة)   د: قاعدة مونتانشيس. (كاثيرس)





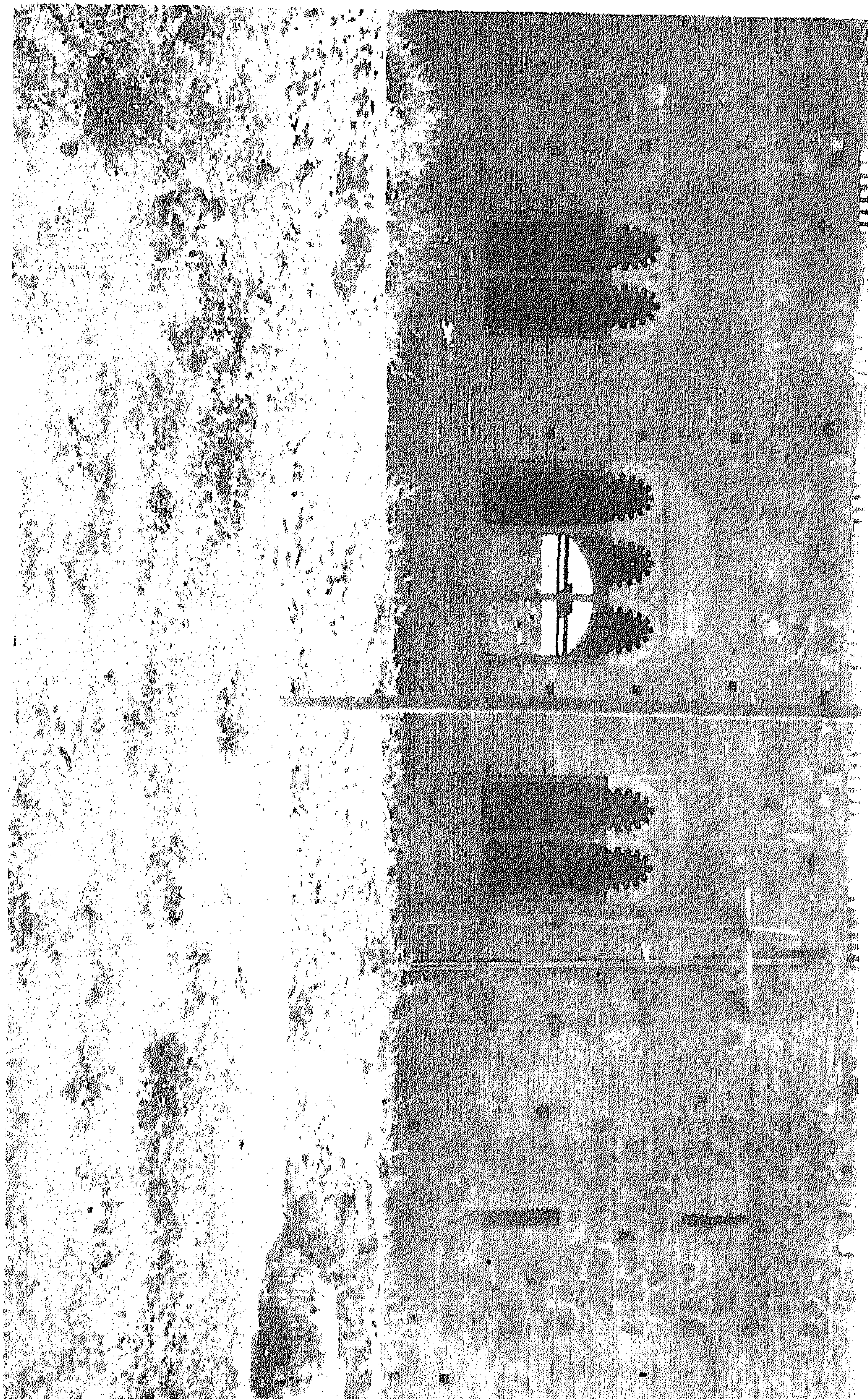
لوحة ٥٣

برج سان باتولوميه : حلية قوطية توجد فى واجهته سان تدرس (طليطلة)



لوحة ٥٤

بناء من البش المخرم فى قصر جاليانا (طليطلة)



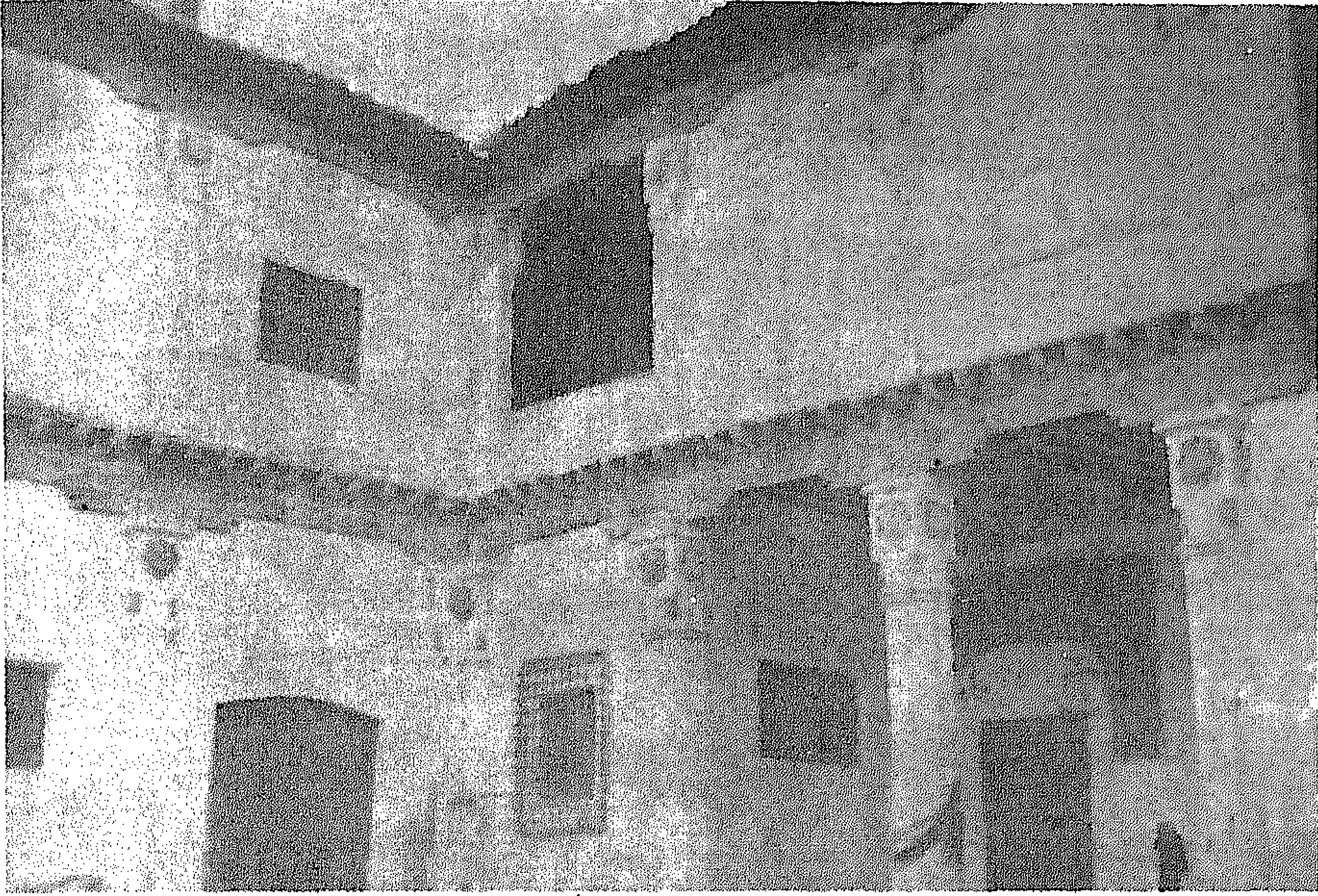
لوحة ٥٥

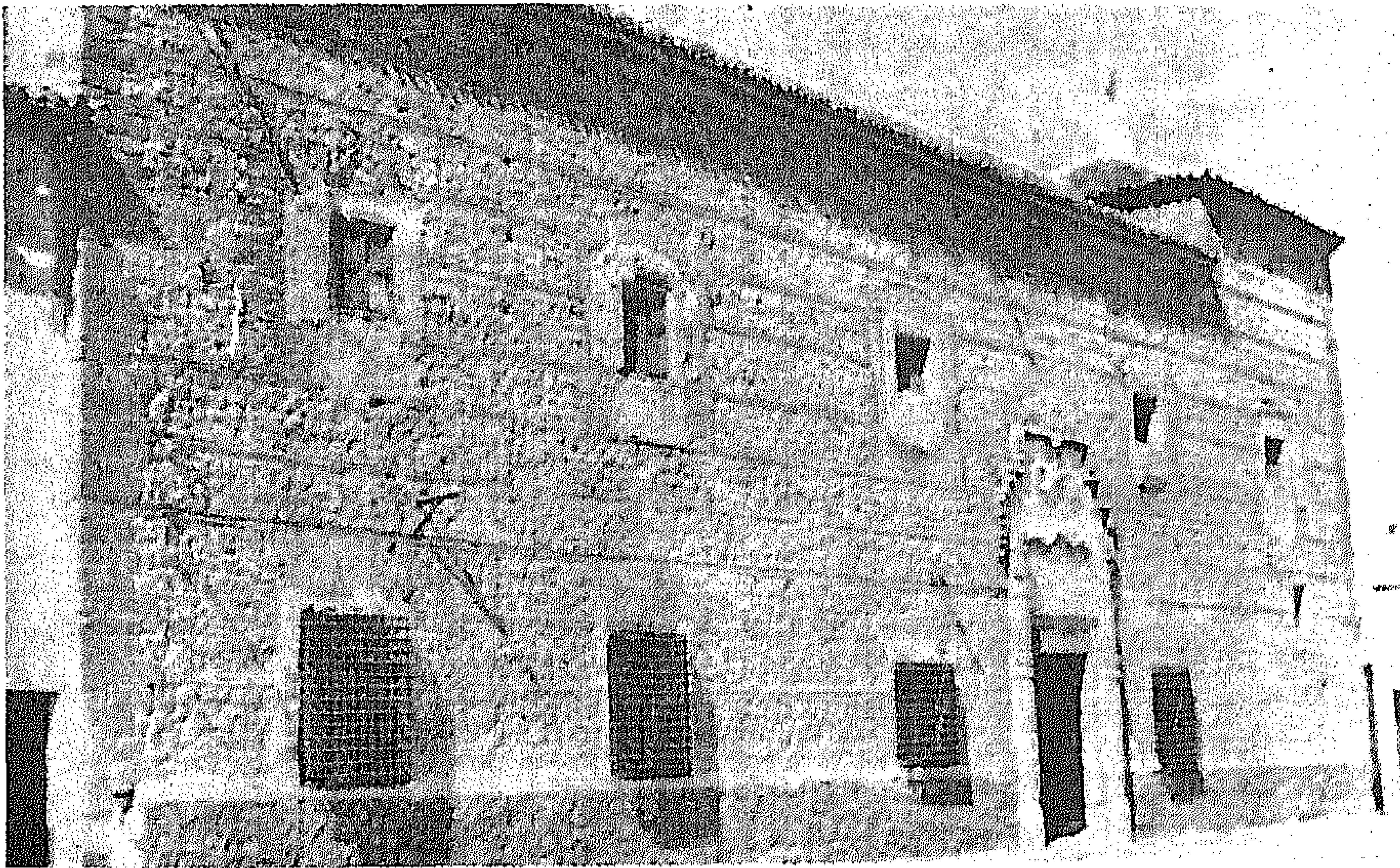
قصر جاليانا (طليطلة)



لوحة ٥٦

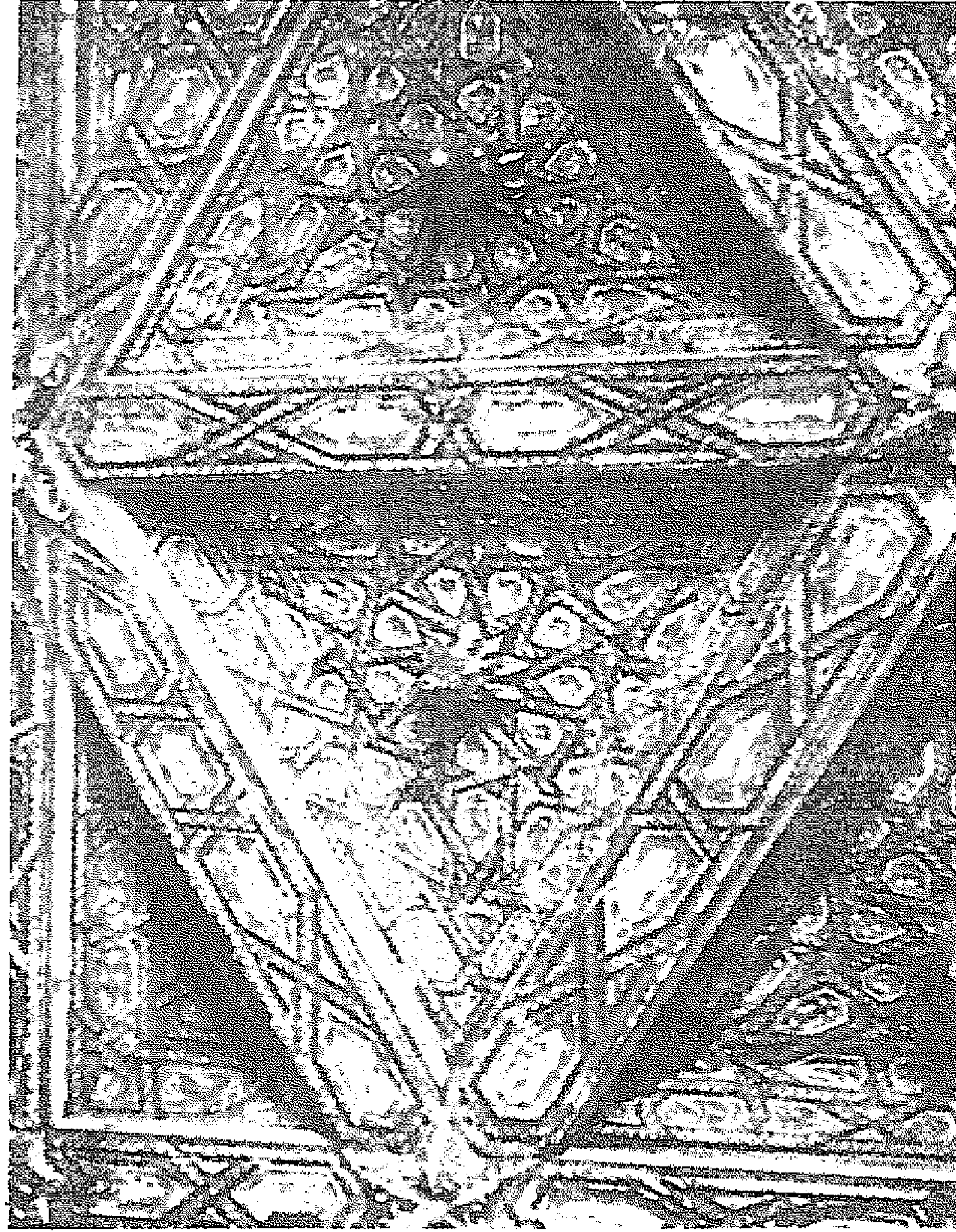
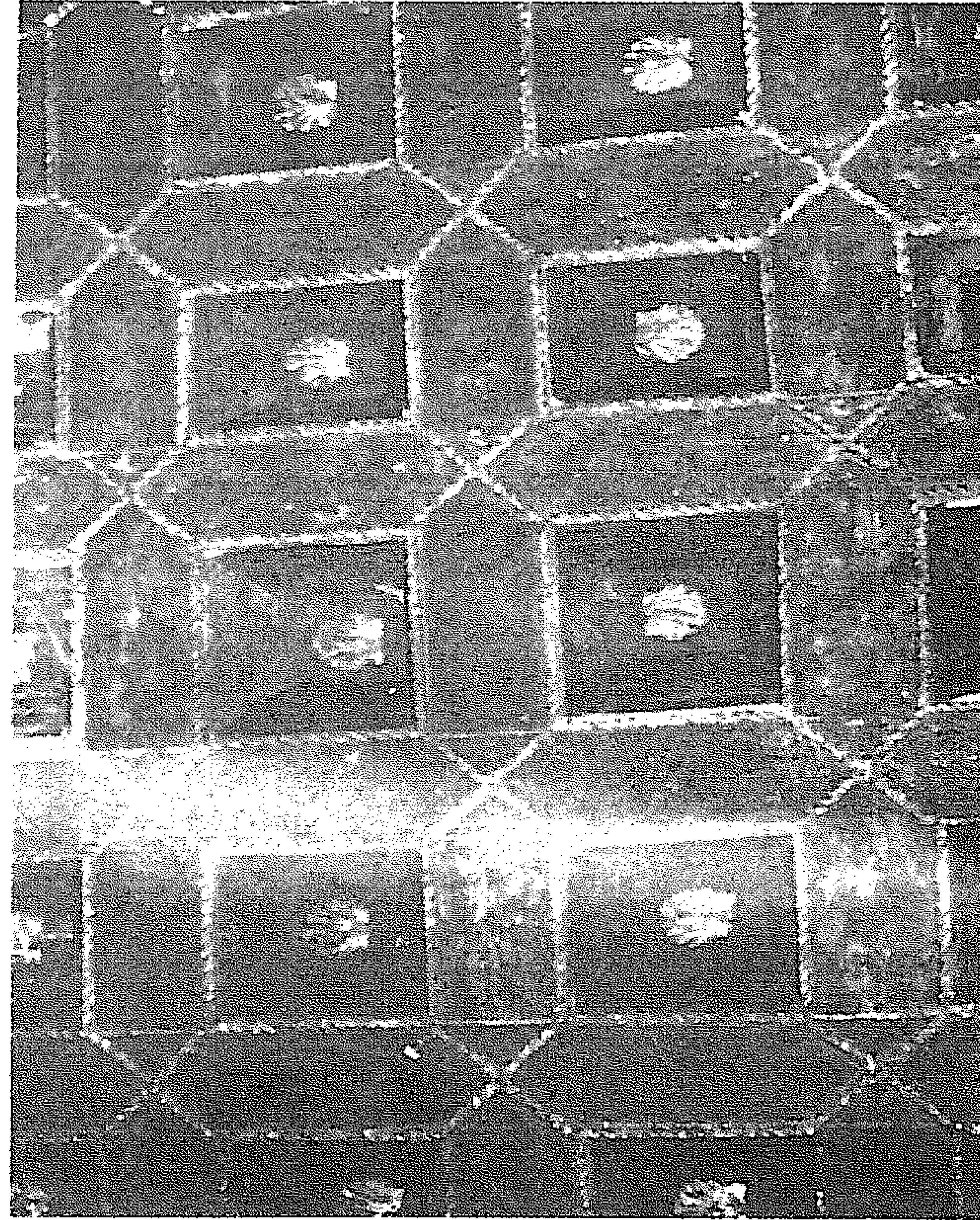
منظر عام لقصر إشبيلية ، وبه قصر السيد بدرو فى الخلف





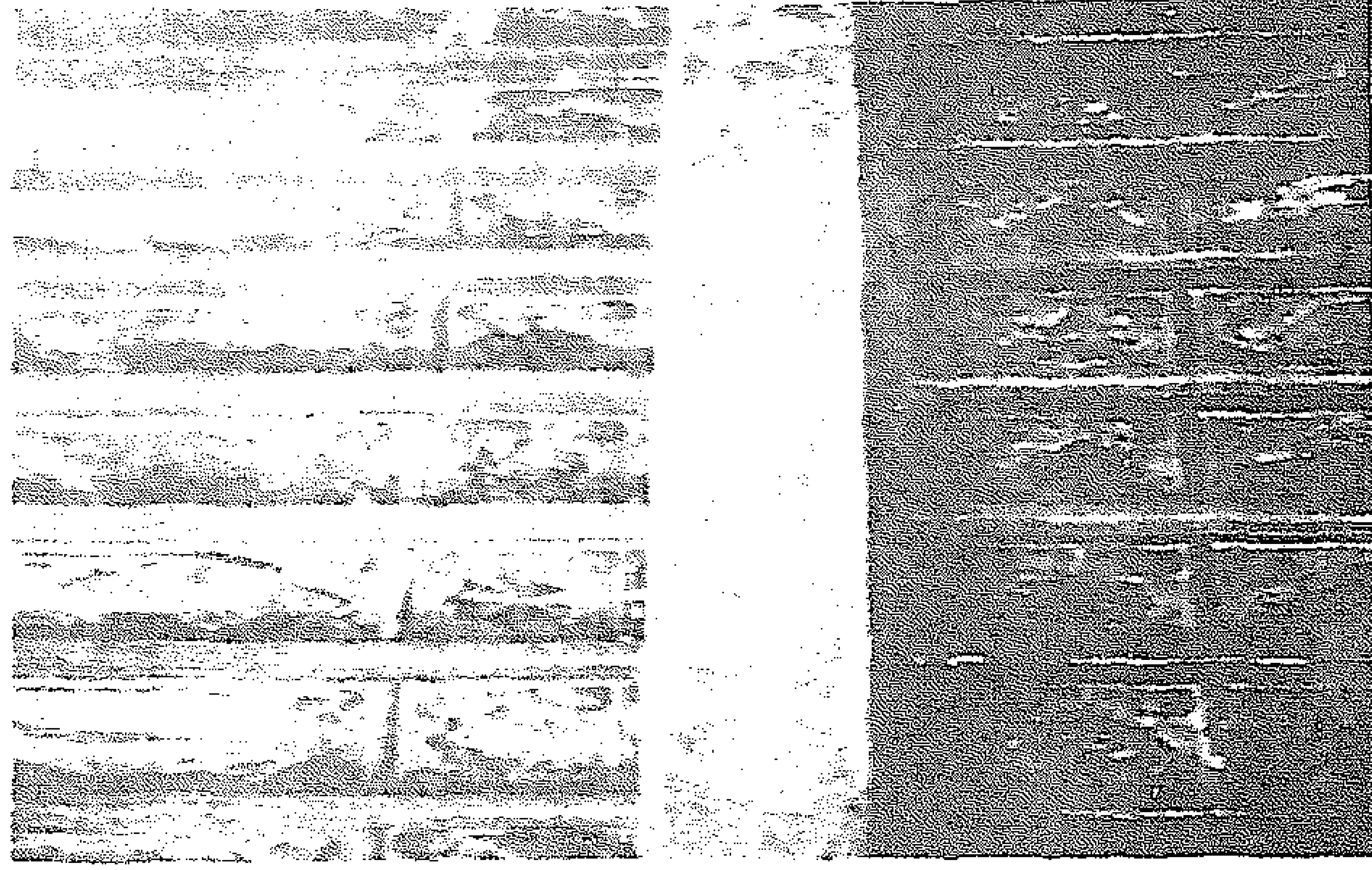
لوحة ٥٧

الصحن والواجهة الخارجية بقصر أكانيا

لوحة ٥٨

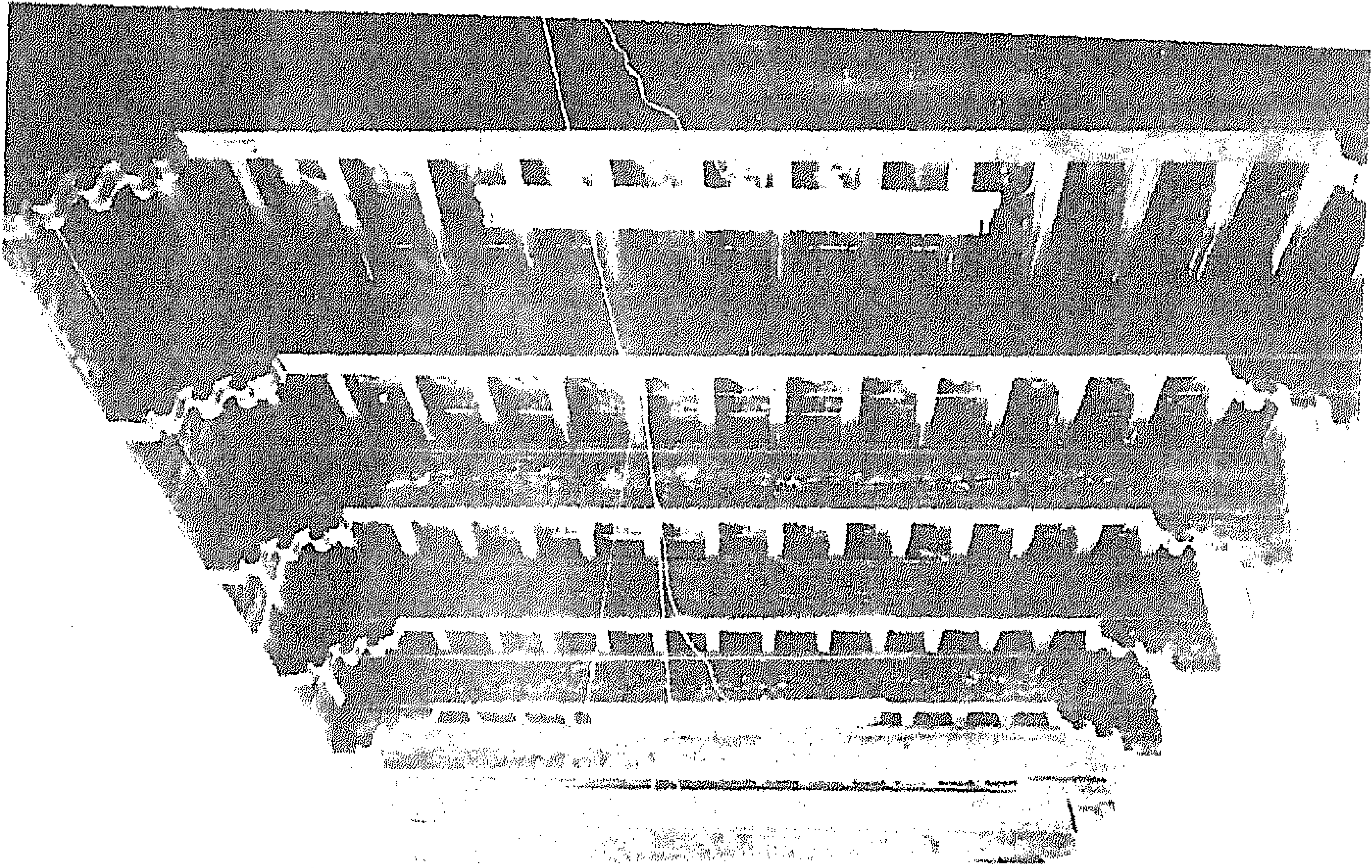
تقنيات مدجنة بقصر أوكانيا .

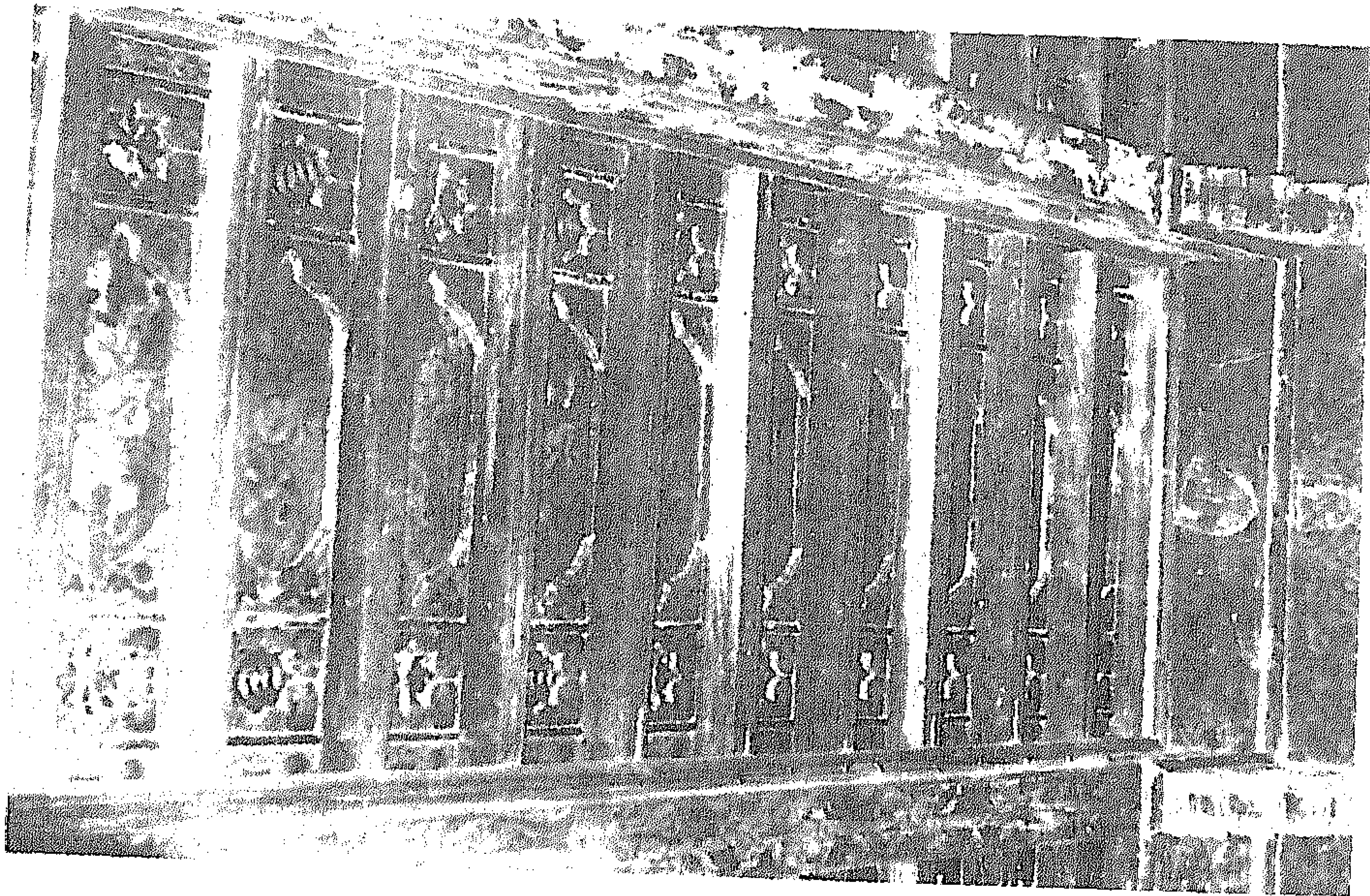





لوحة ٥٩

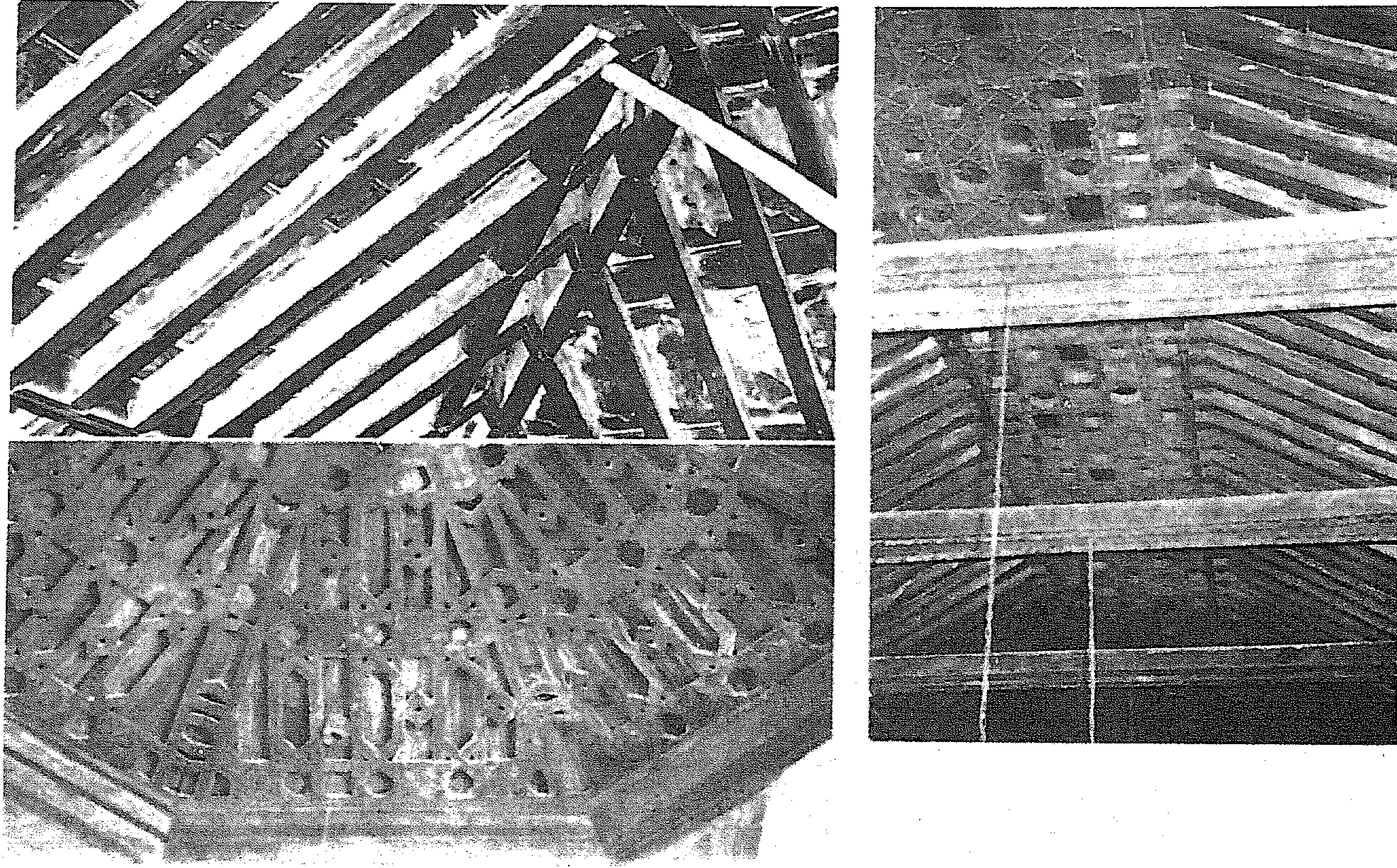
أسقف مدجنة : أ ،ب ،ج : كاسا مقر جماعة سانتياجو (أوكانيا) د: دير لاس تيريساس (أستجة إشبيلية)





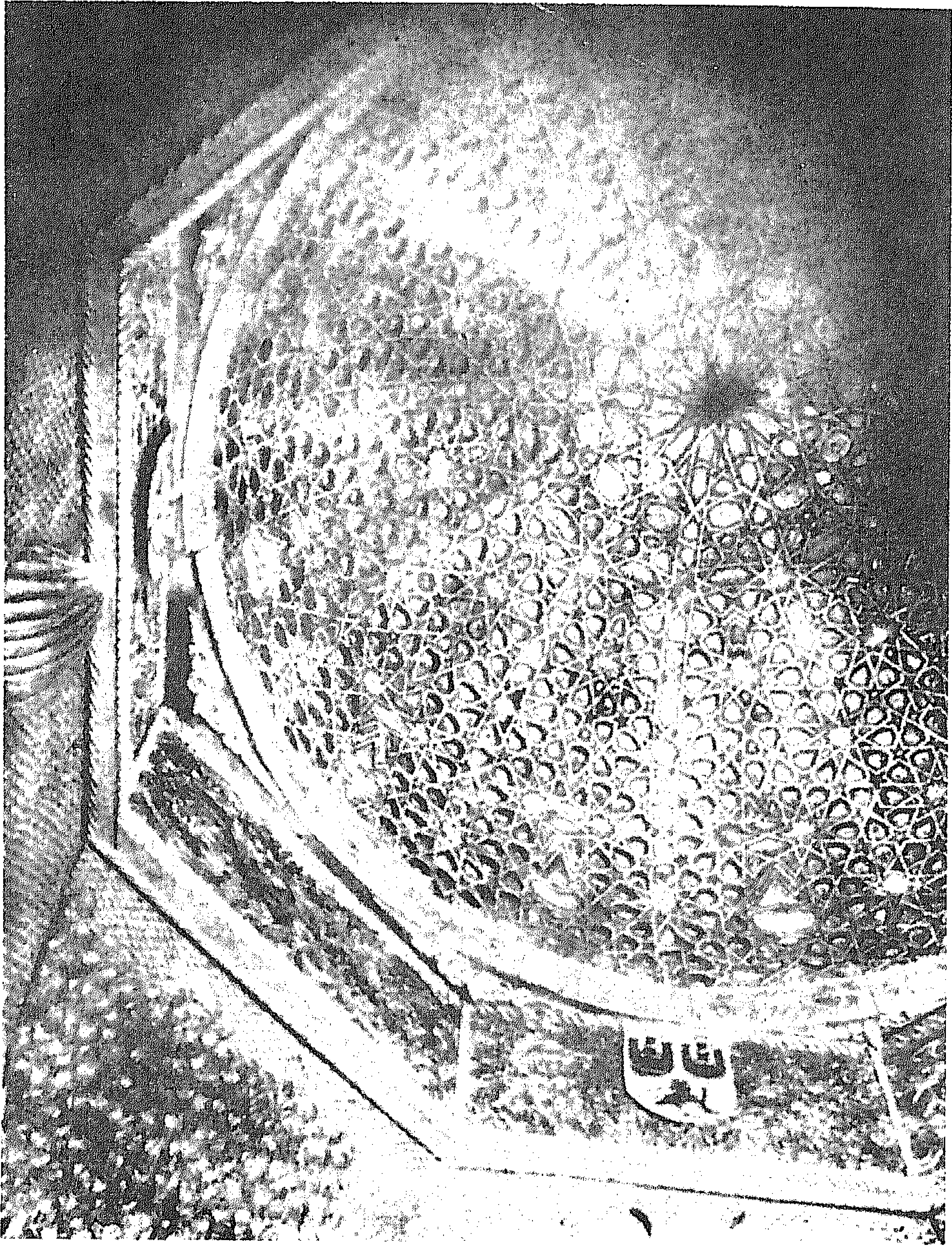
لوحة ٦٠

سقف كاسا دى سانتياجو (أوكانيا) (طليطلة)



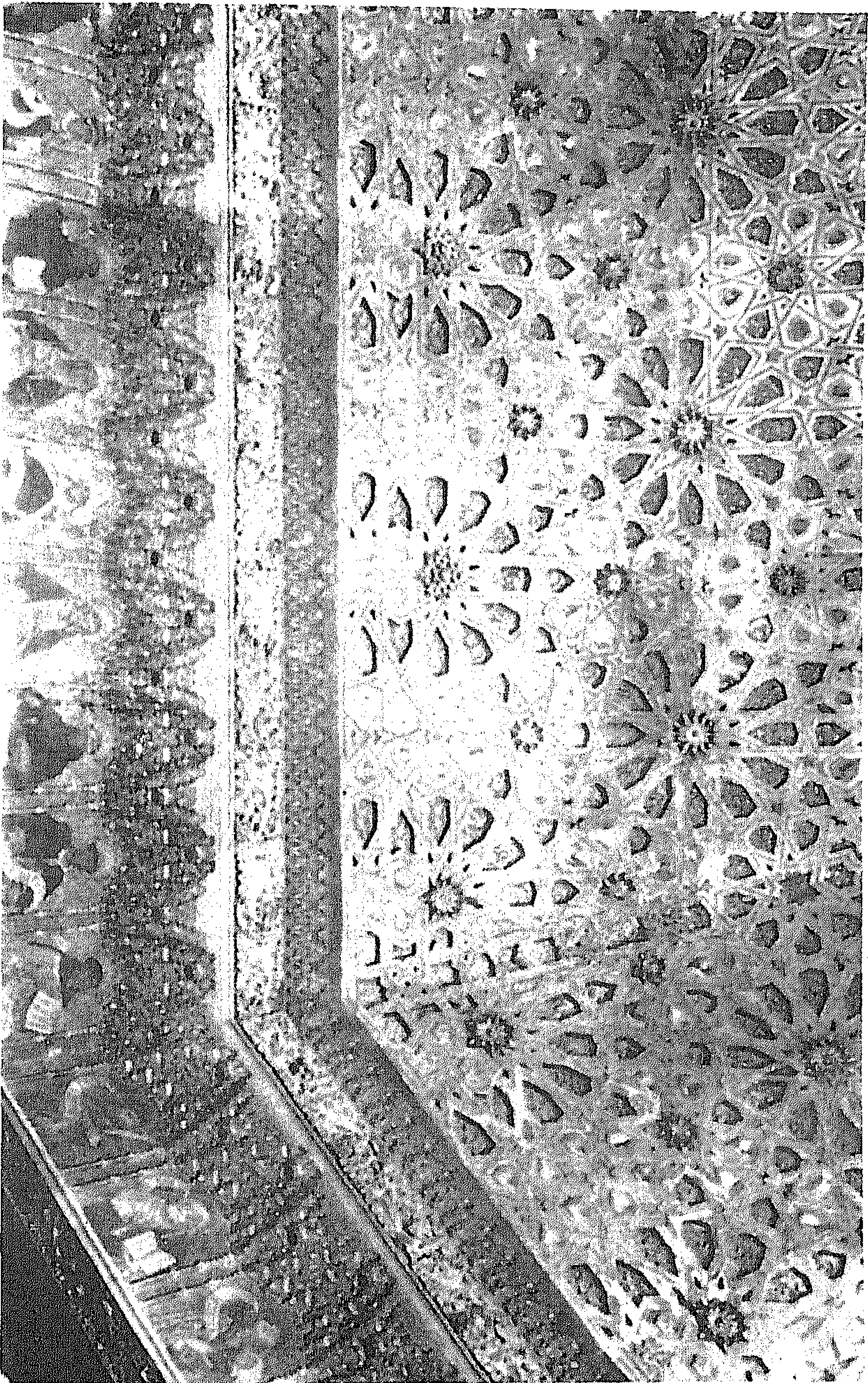
لوحة ٦١

أسقف المسند والرباط (طليطلة) أ: مقر جماعة سانتياجو (أوكانيا) ب،ج المنيسة وقصر دوق أوسونا (بوبيلا دى مونتالبان)



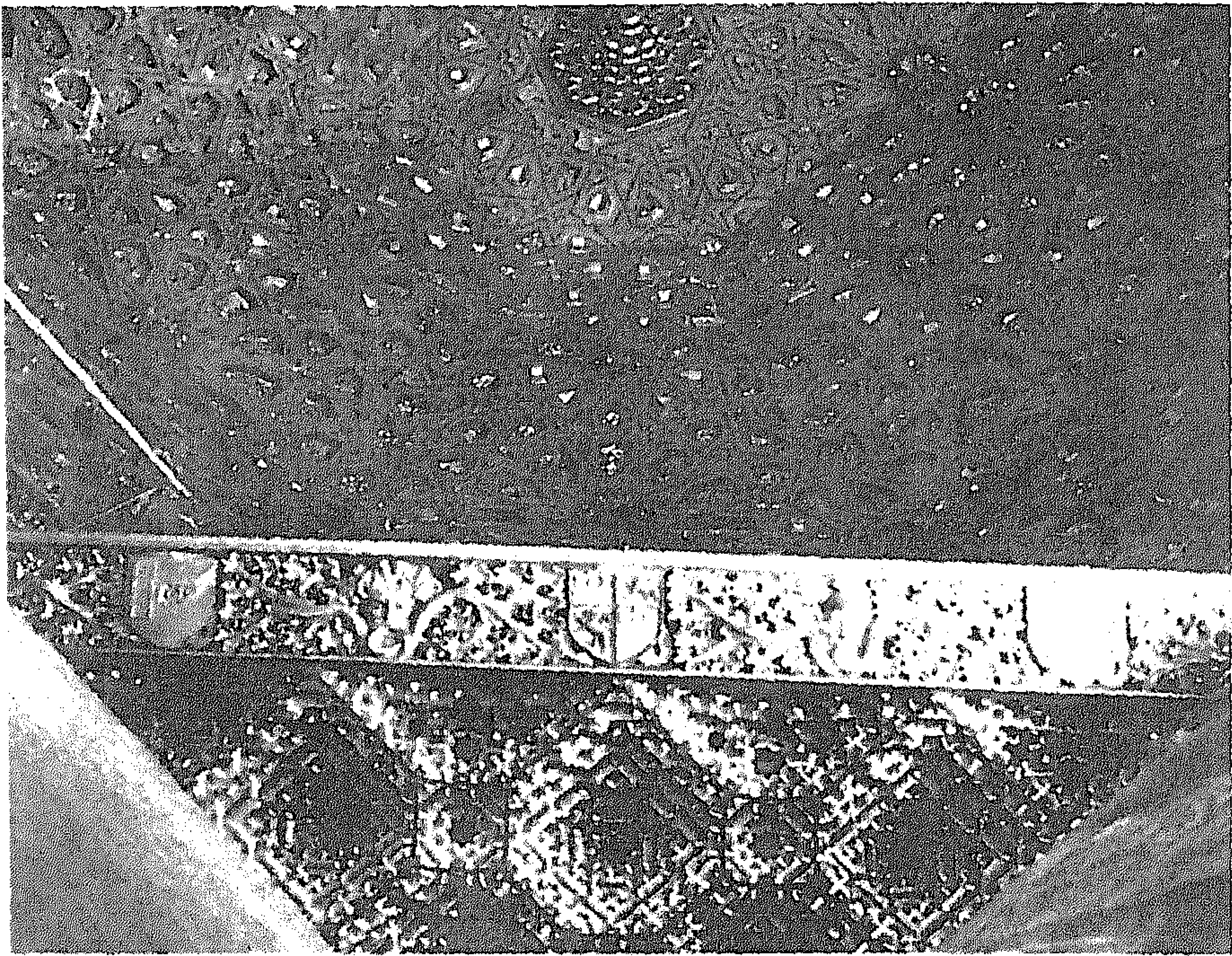
لوحة ٦٢

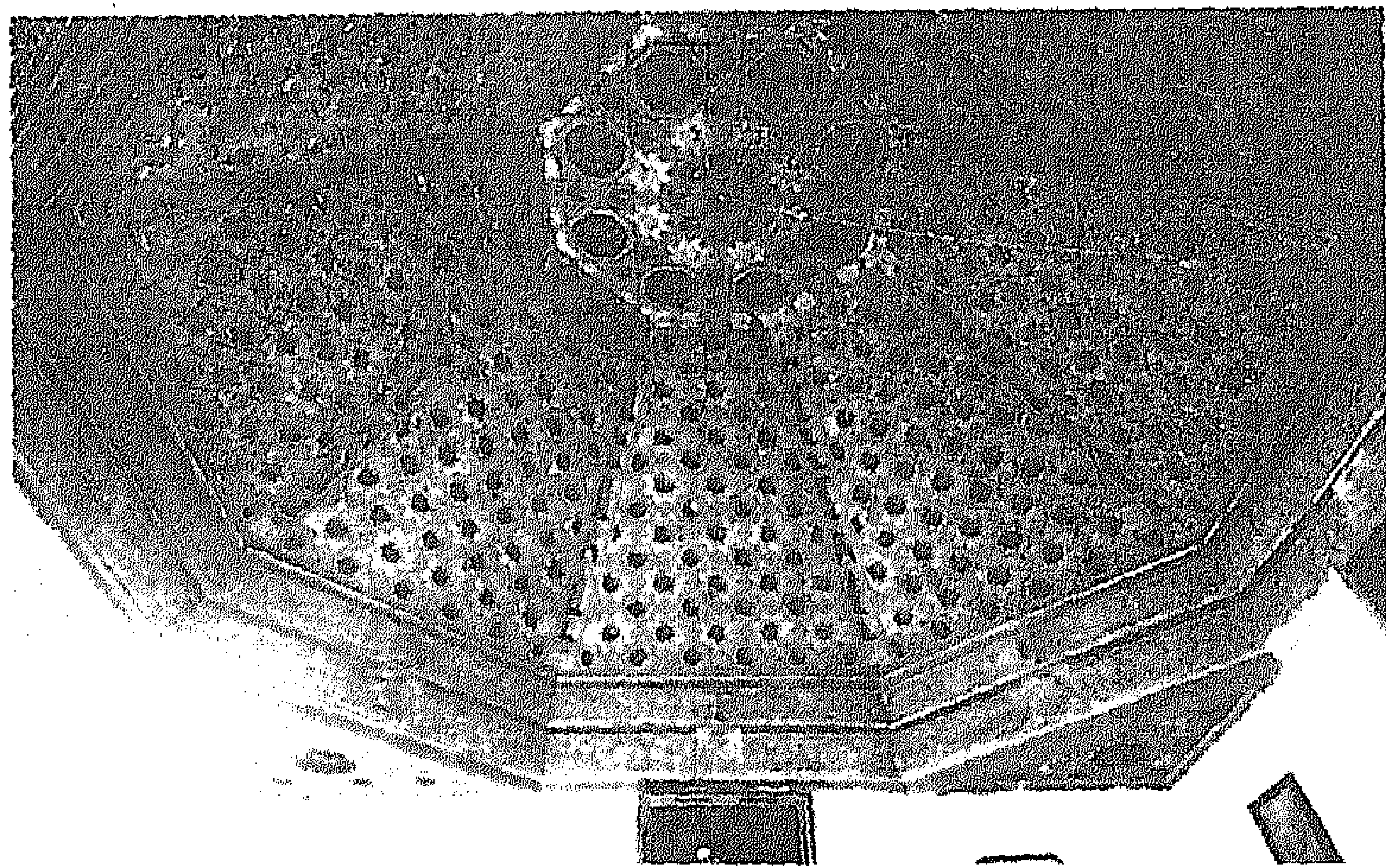
قبة قصر جوتير دى كارديناس (زالت من الوجود) فى توريخوس (المتحف الوطنى للآثار)



لوحة ٦٣

سقف كنيسة دير سانتا كلارا - تورديسياس





لوحة ٦٤

سقف كنيسة دير سانتا كلارا (تفاصيل) في تورديسياس (قبة سان خوان دي لا بتننثيا (طليطلة)



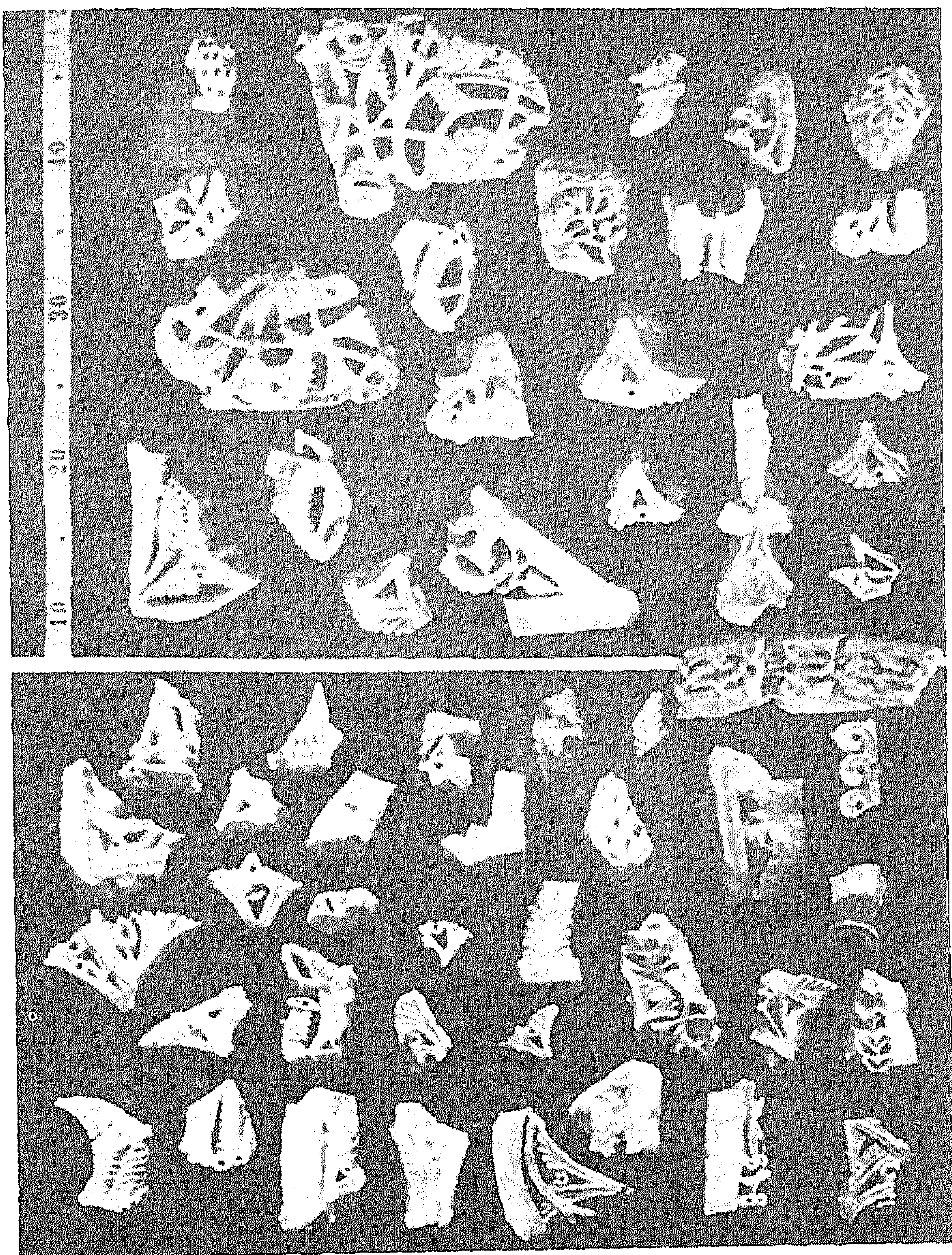
لوحة ٦٥

علبة سامورة (المتحف الوطني للآثار)



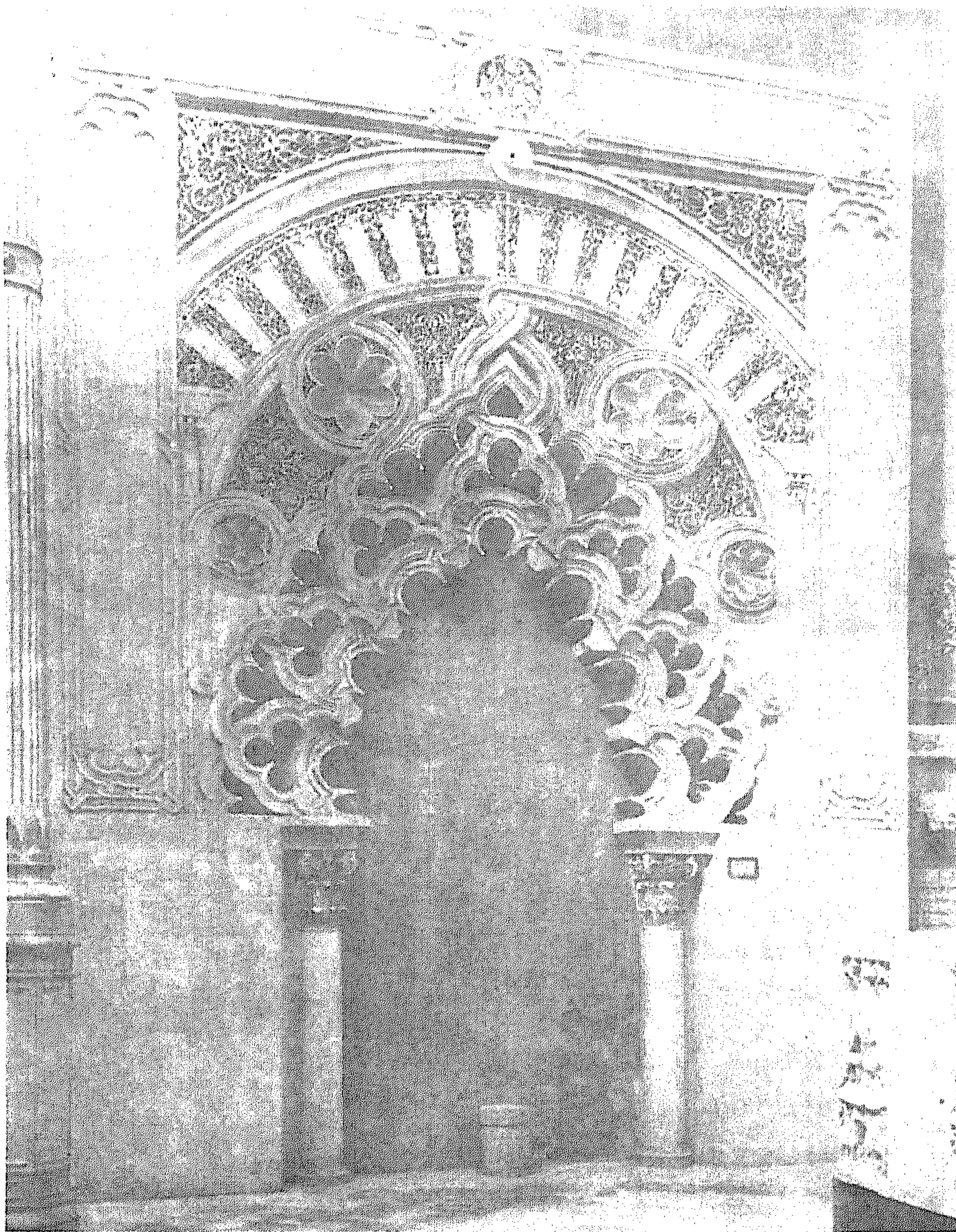
لوحة ٦٦

عضادة من الرخام (مدينة الزهراء)



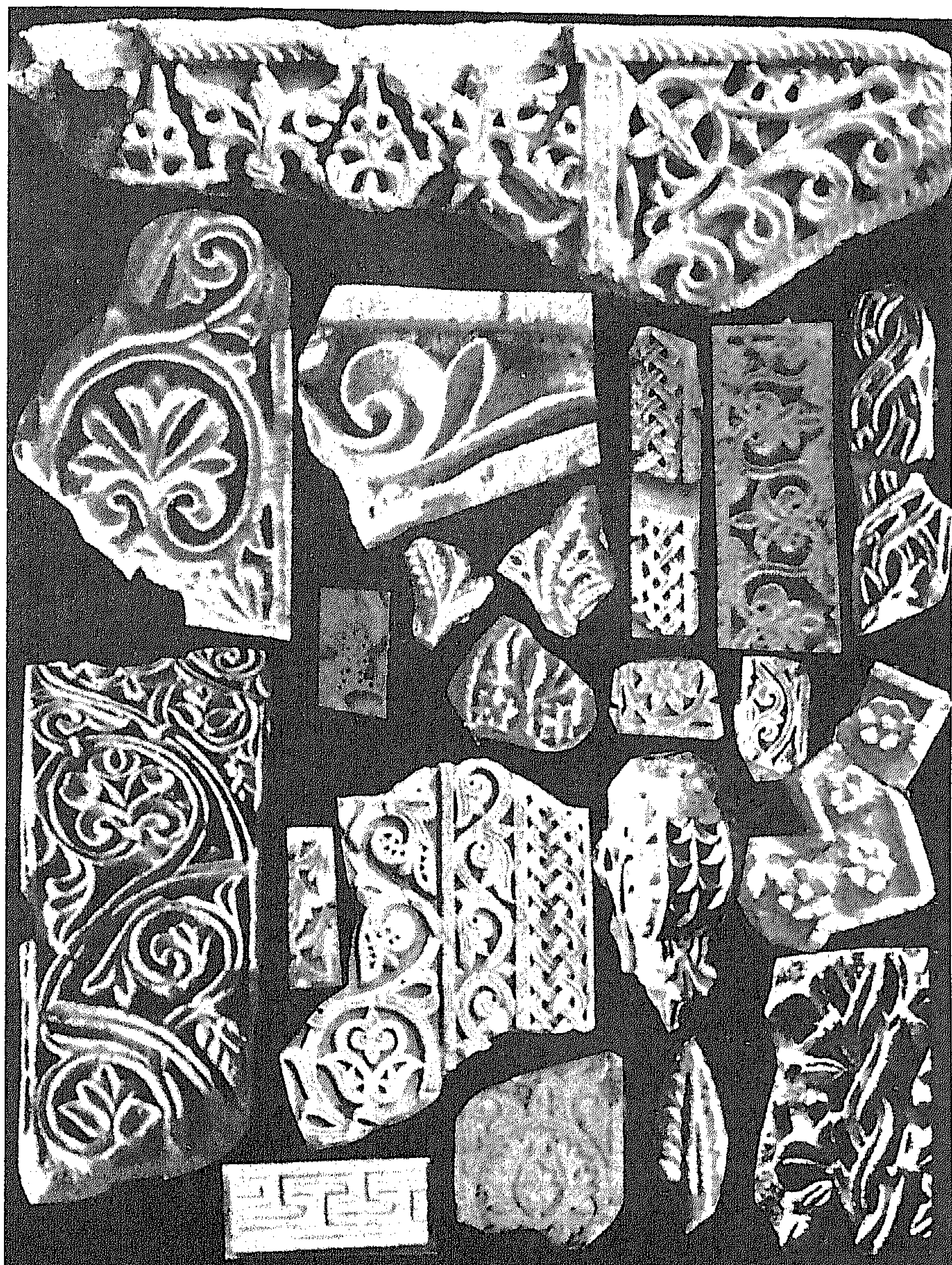
لوحة ٦٧

زخرفة جصية قرطبية ترجع إلى القرن الحادى عشر



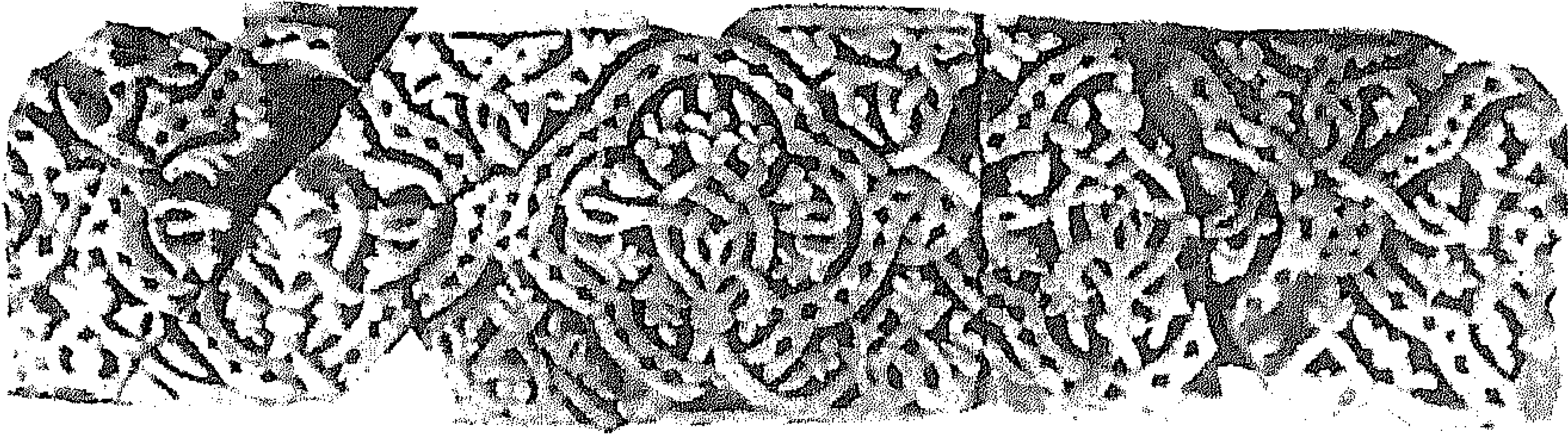
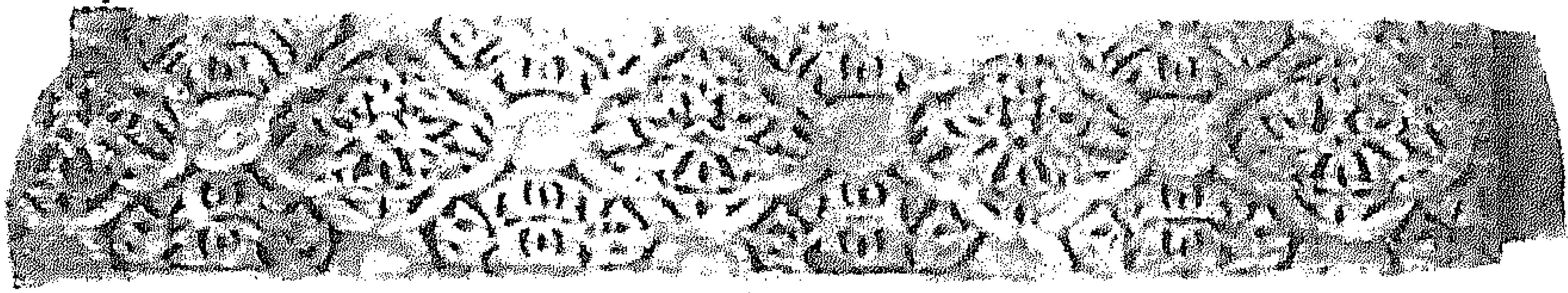
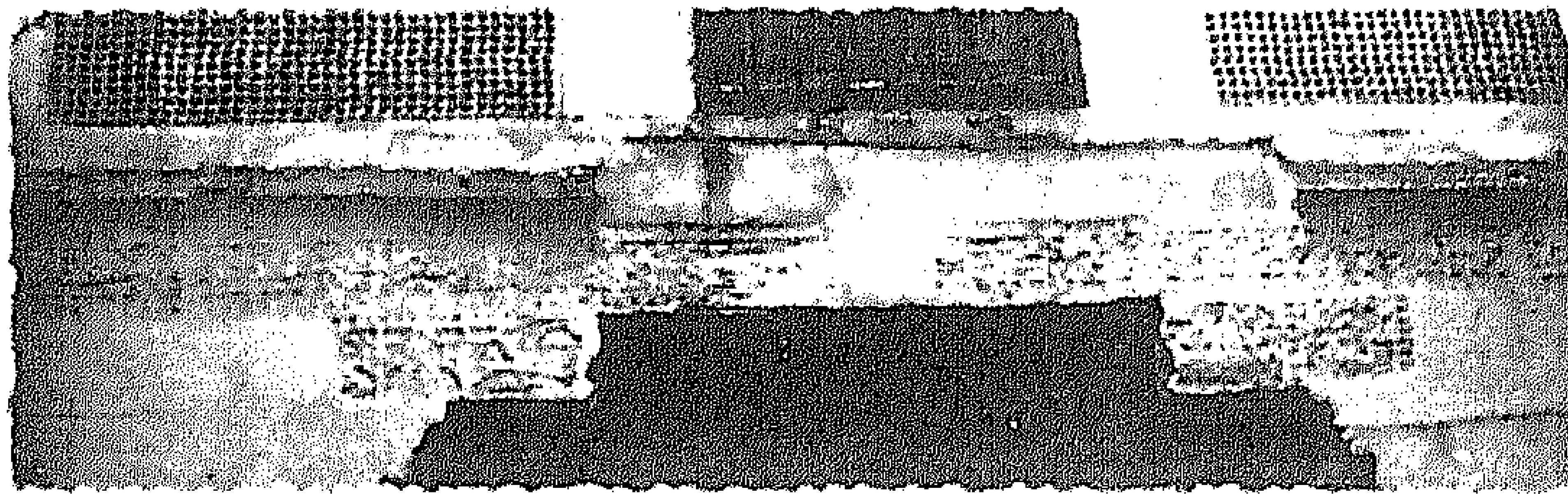
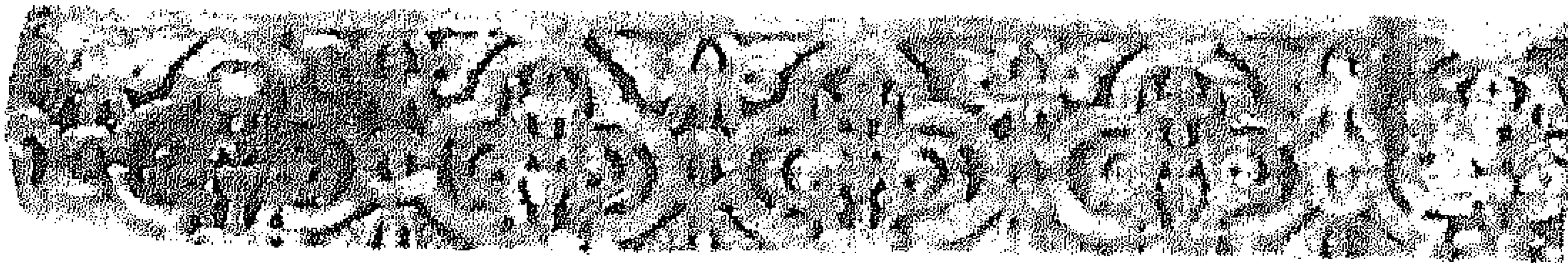
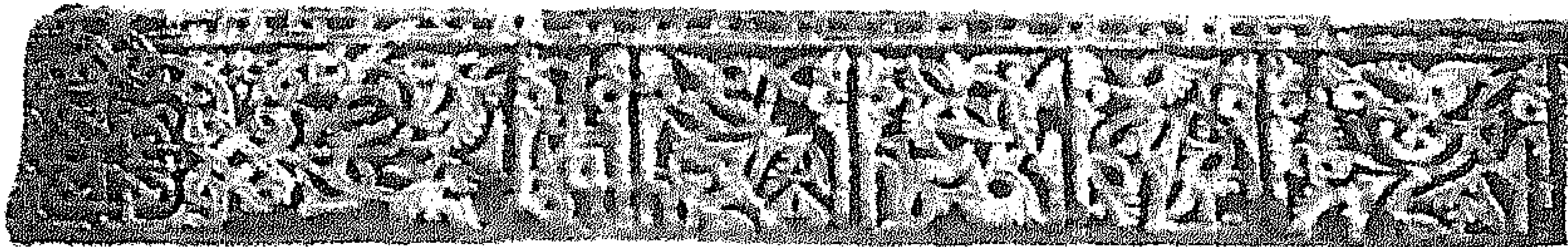
لوحة ٦٨

عقد فى الجعفرية (المتحف الوطنى للآثار)



لوحة ٦٩

زخرفة خلافية (مدينة الزهراء)


لوحة ٧٠

أ: إفريز من حجر يرجع إلى عصر الخلافة بمدينة الزهراء ب،ج،د،هـ،و : أخشاب مدجنة طليطلية



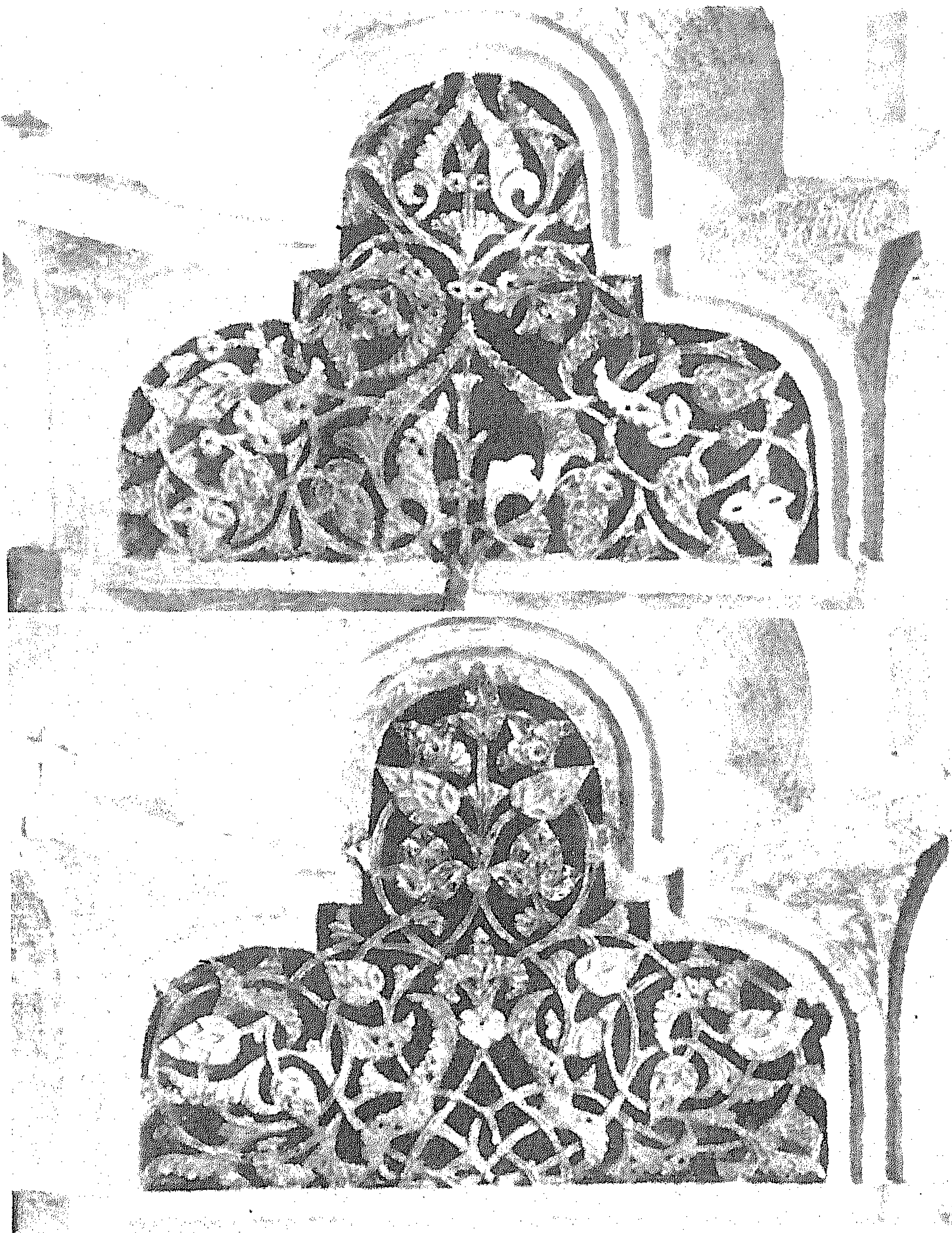




لوحة ٧١

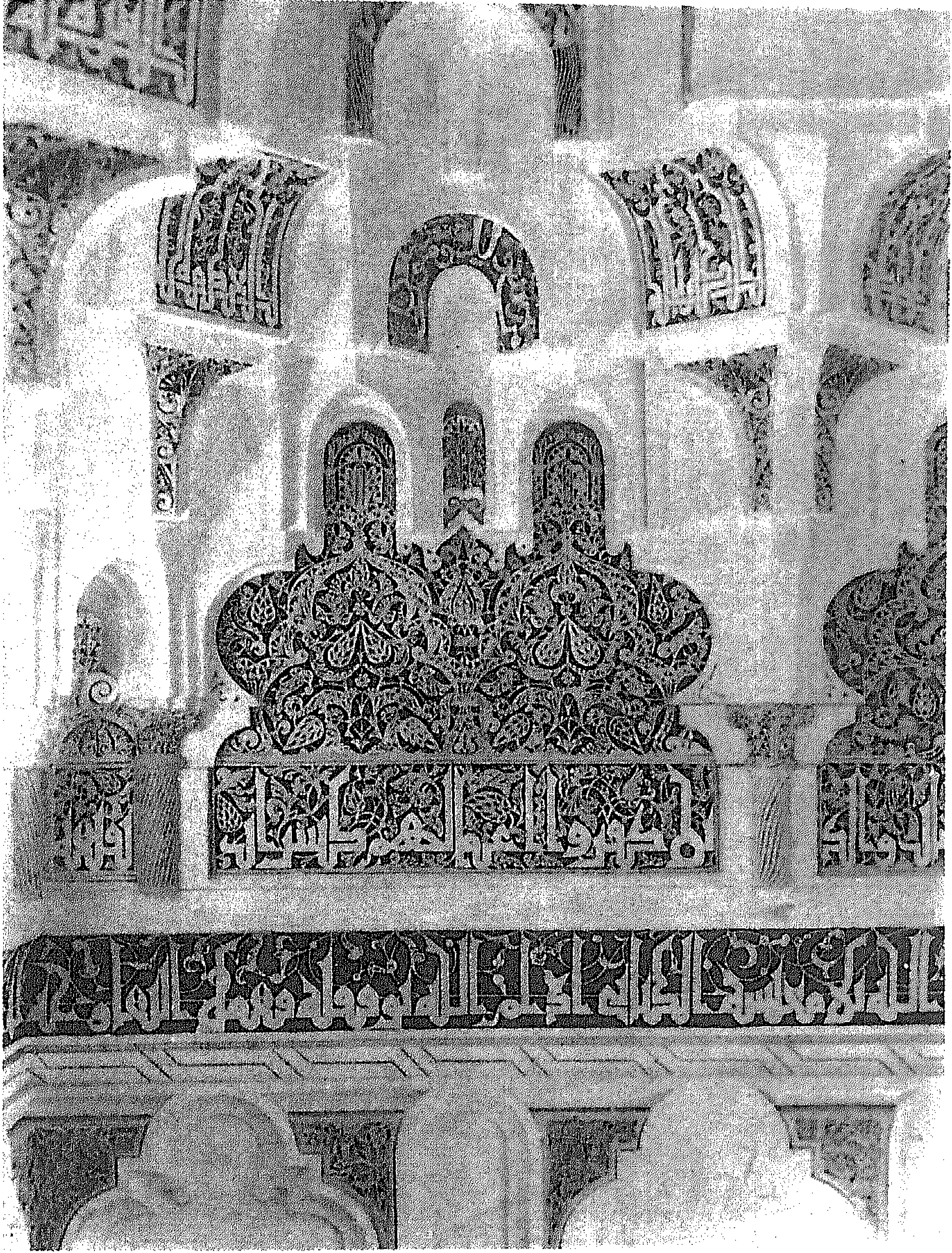
نقوش بالألوان مدنة فى طليطلة أ:البيت الإسلامى الكائن فى شارع نونيث دى أرثى

ب: خشب فى متحف الحمراء . ج: خشب فى متحف طليطلة



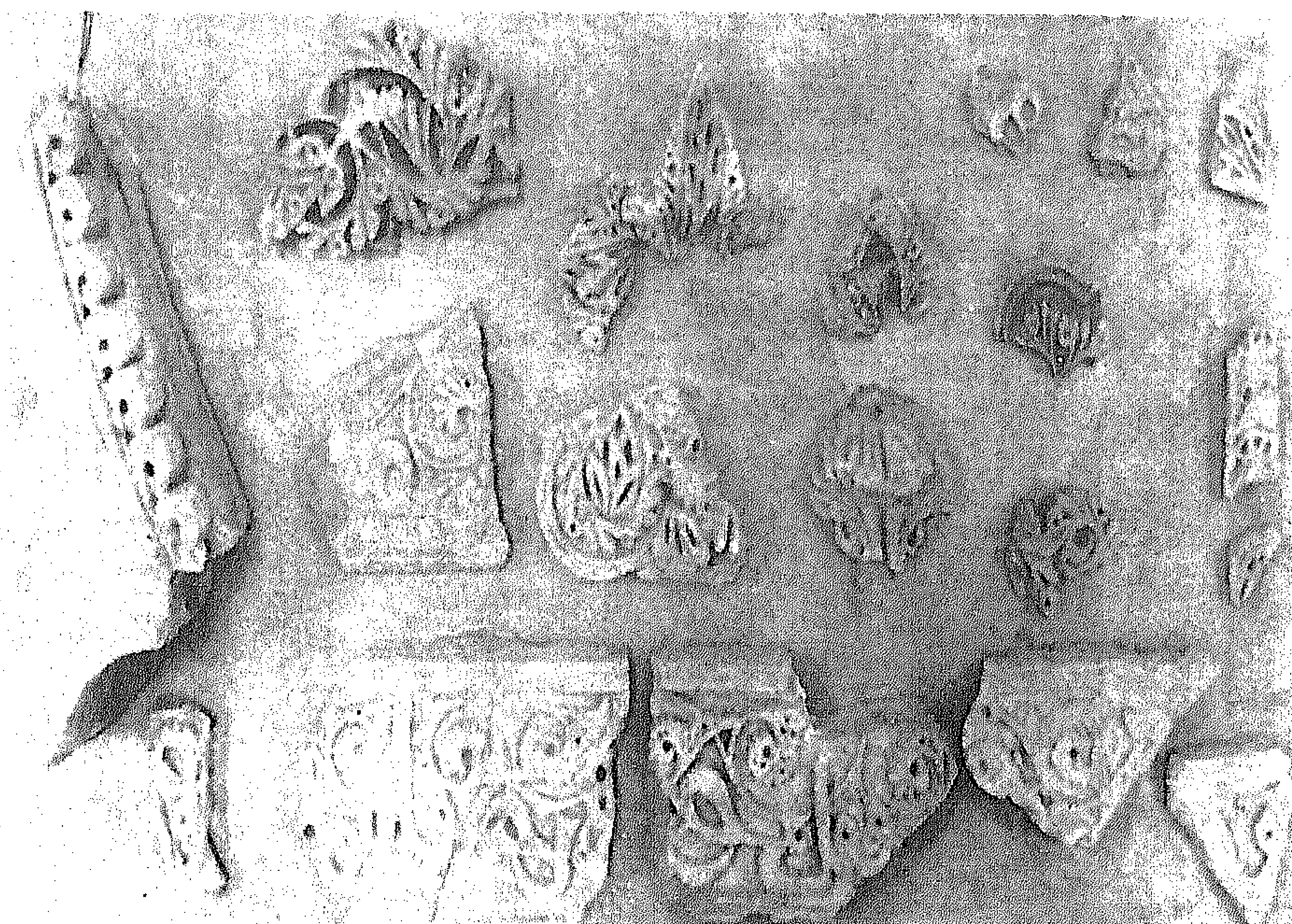
لوحة ٧٢

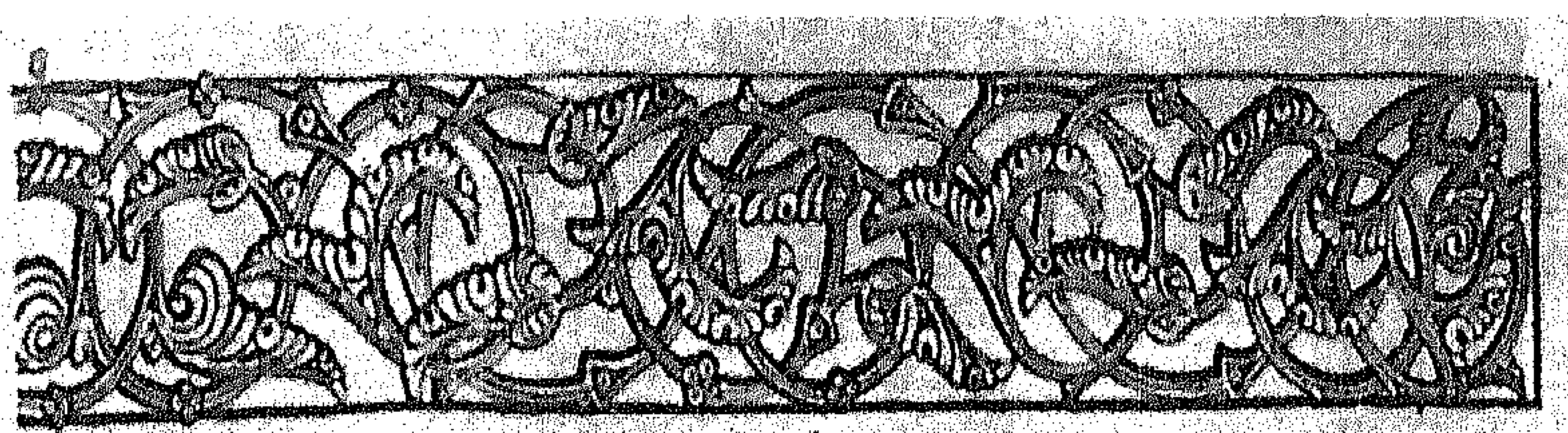
زخرفة جصية مرابطة ، مسجد القرويين (فاس)



لوحة ٧٣

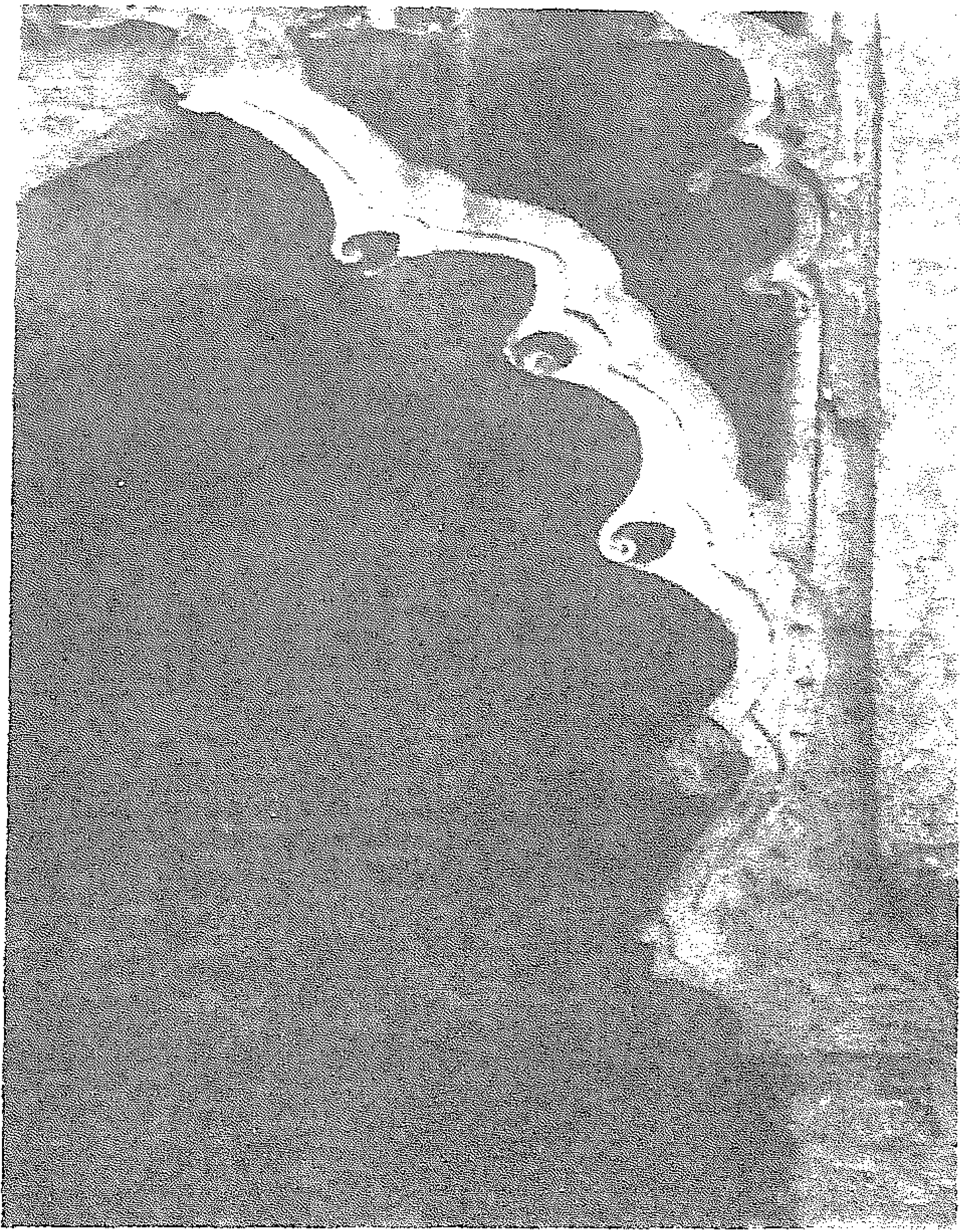
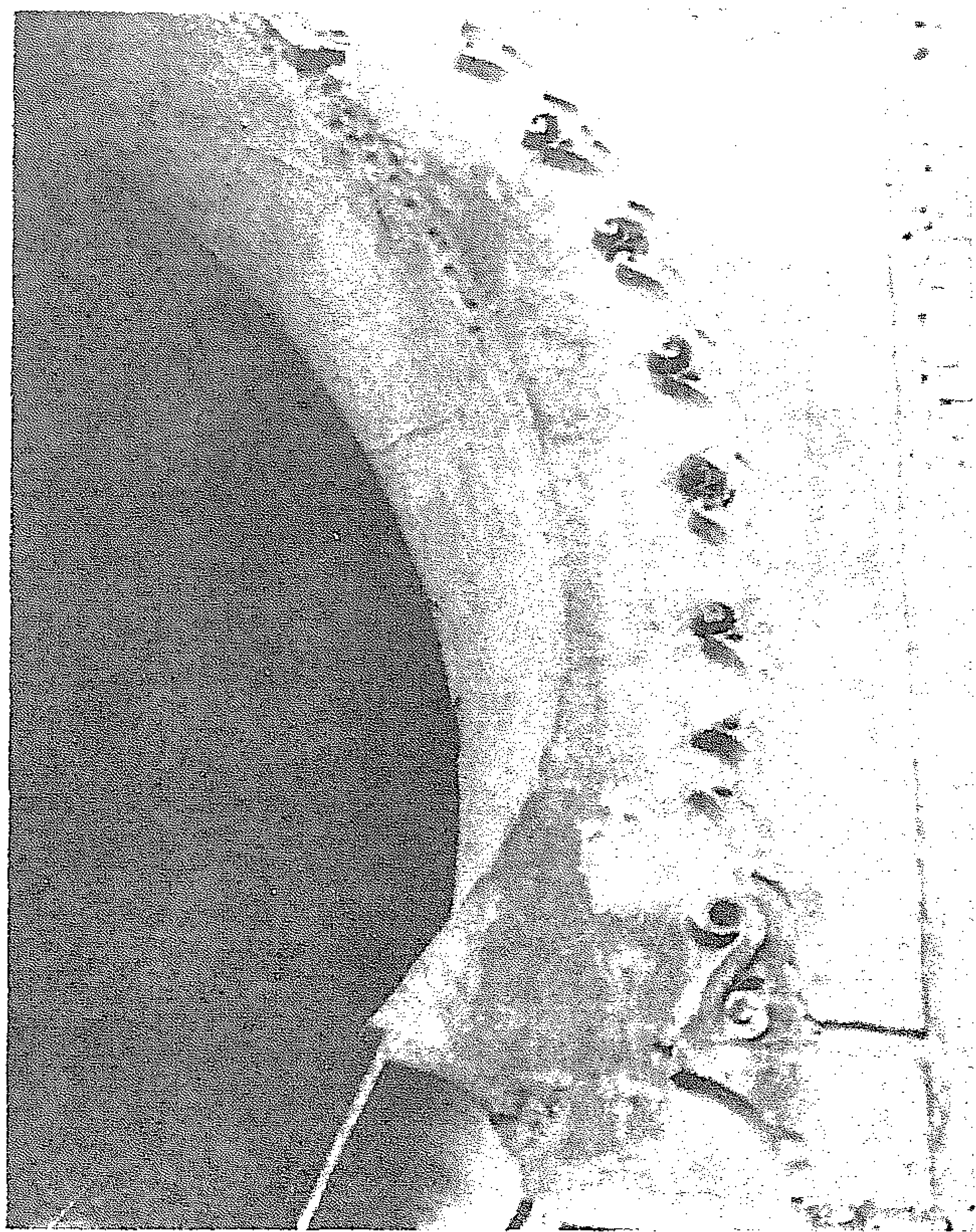
زخرفة جصية مرابطة (مسجد القرويين بفاس)





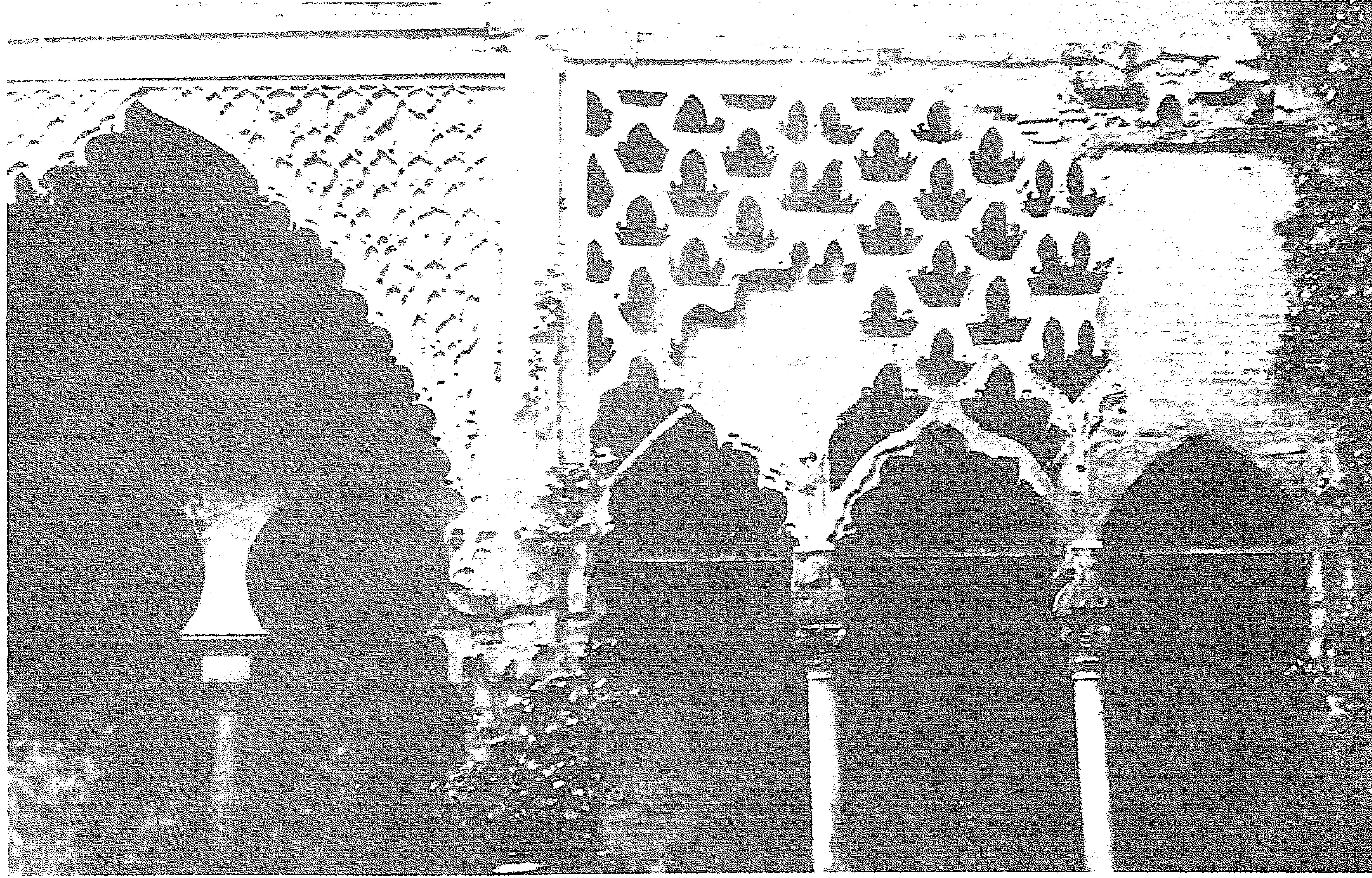
لوحة ٧٤

زخرفة جصية غرناطية ماورور باخة (متحف الحمراء) كنار حوض (القرن الحادى عشر)

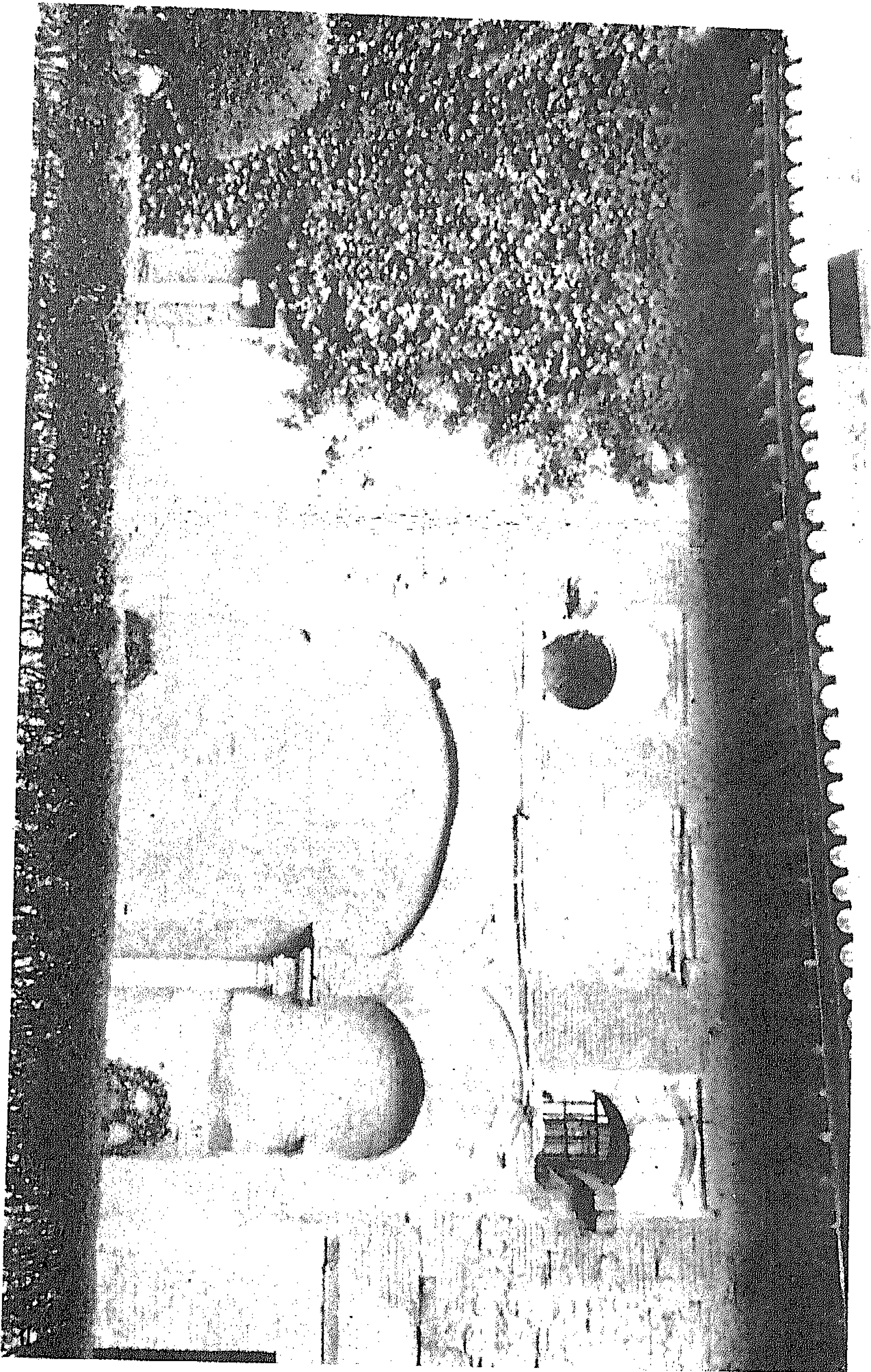
لوحة ٧٥

عقود موحدية فى إشبيلية أ: صحن الجص . ب: صحن كاتدرائية إشبيلية



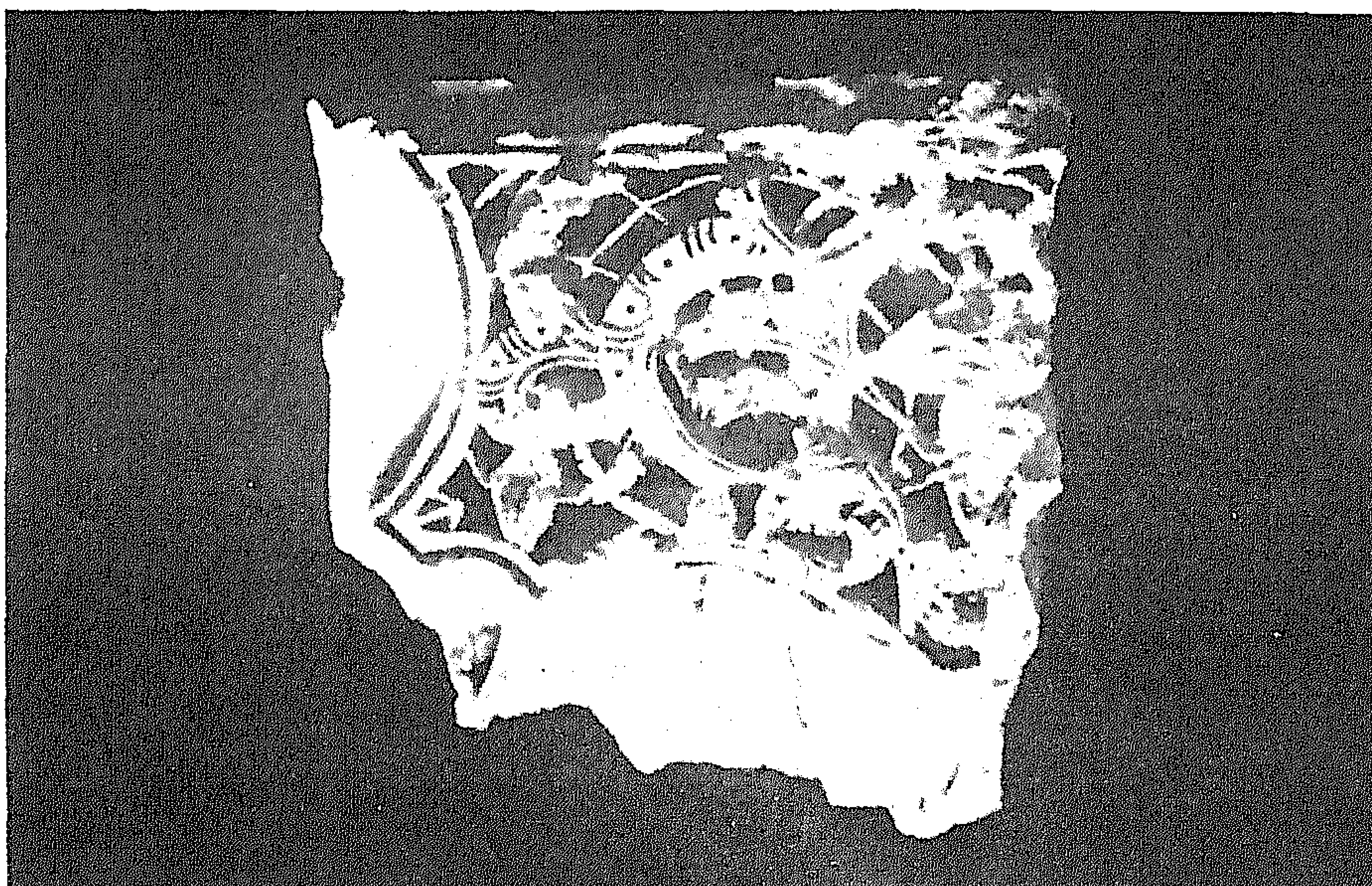
لوحة ٧٦

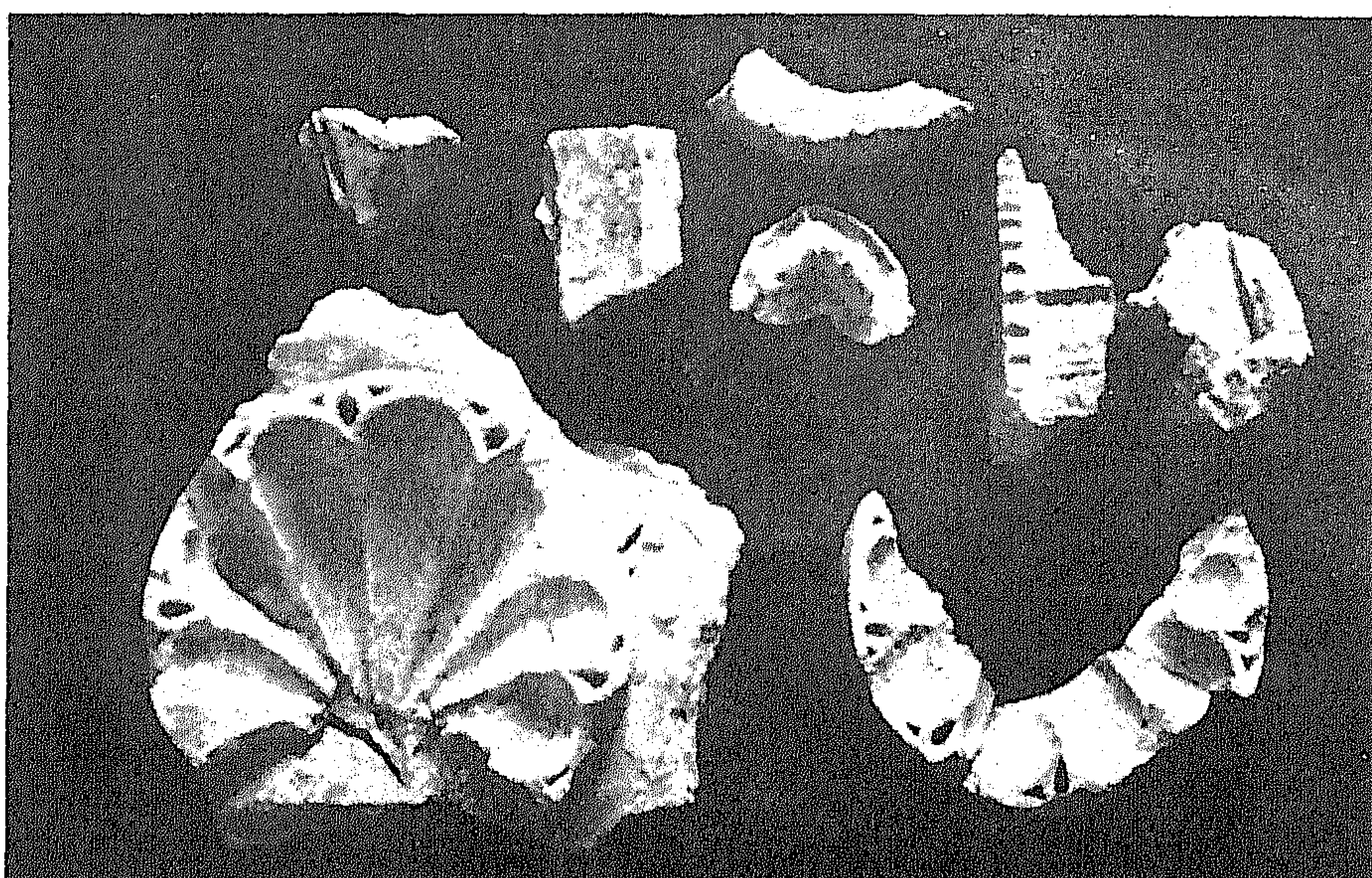
بائكة فى الصحن الموحدى : صحن الجص – قصر إشبيلية



لوحة ٧٧

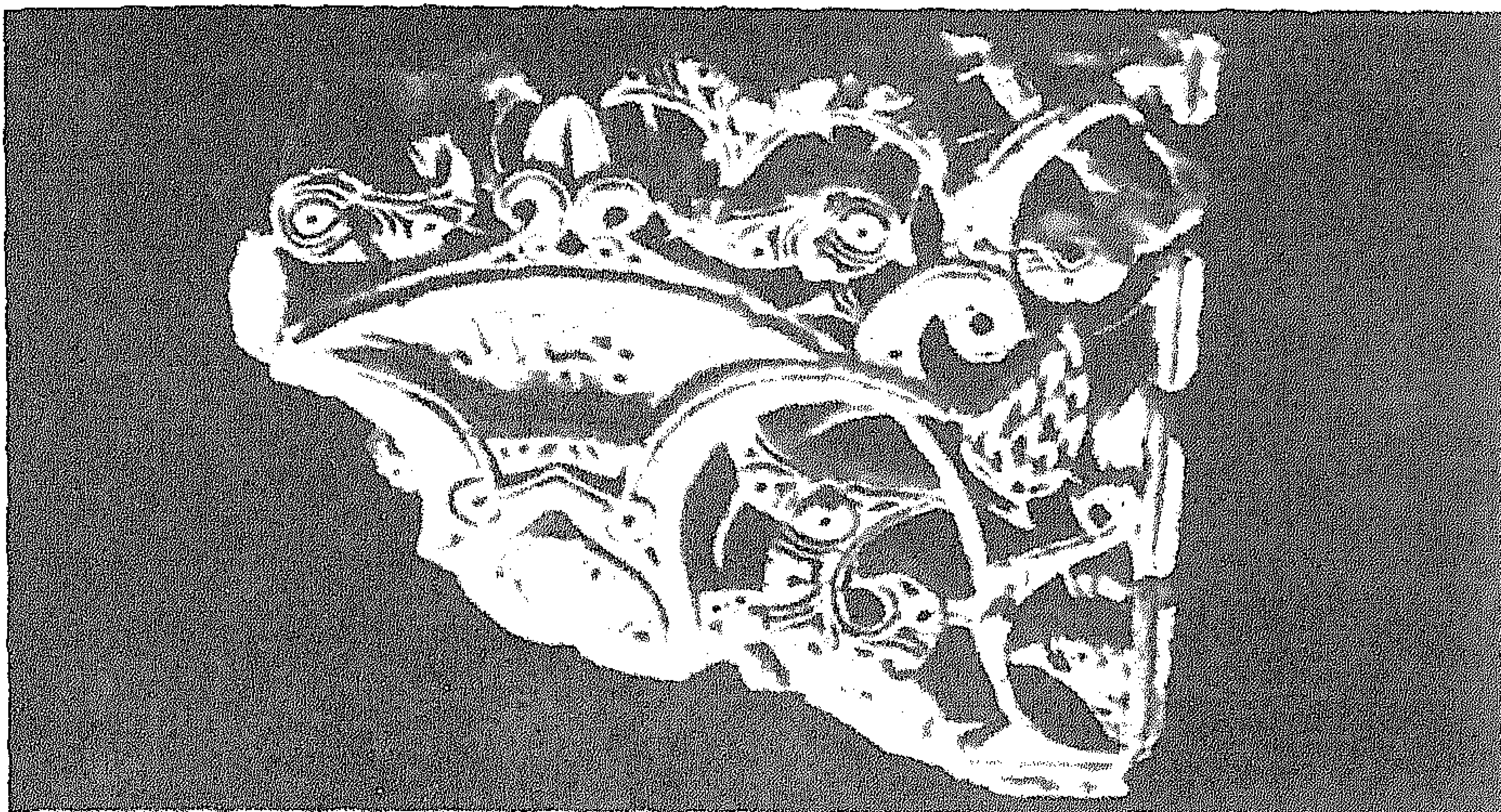
عقود في صحن الجص – قصر إشبيلية





لوحة ٧٨

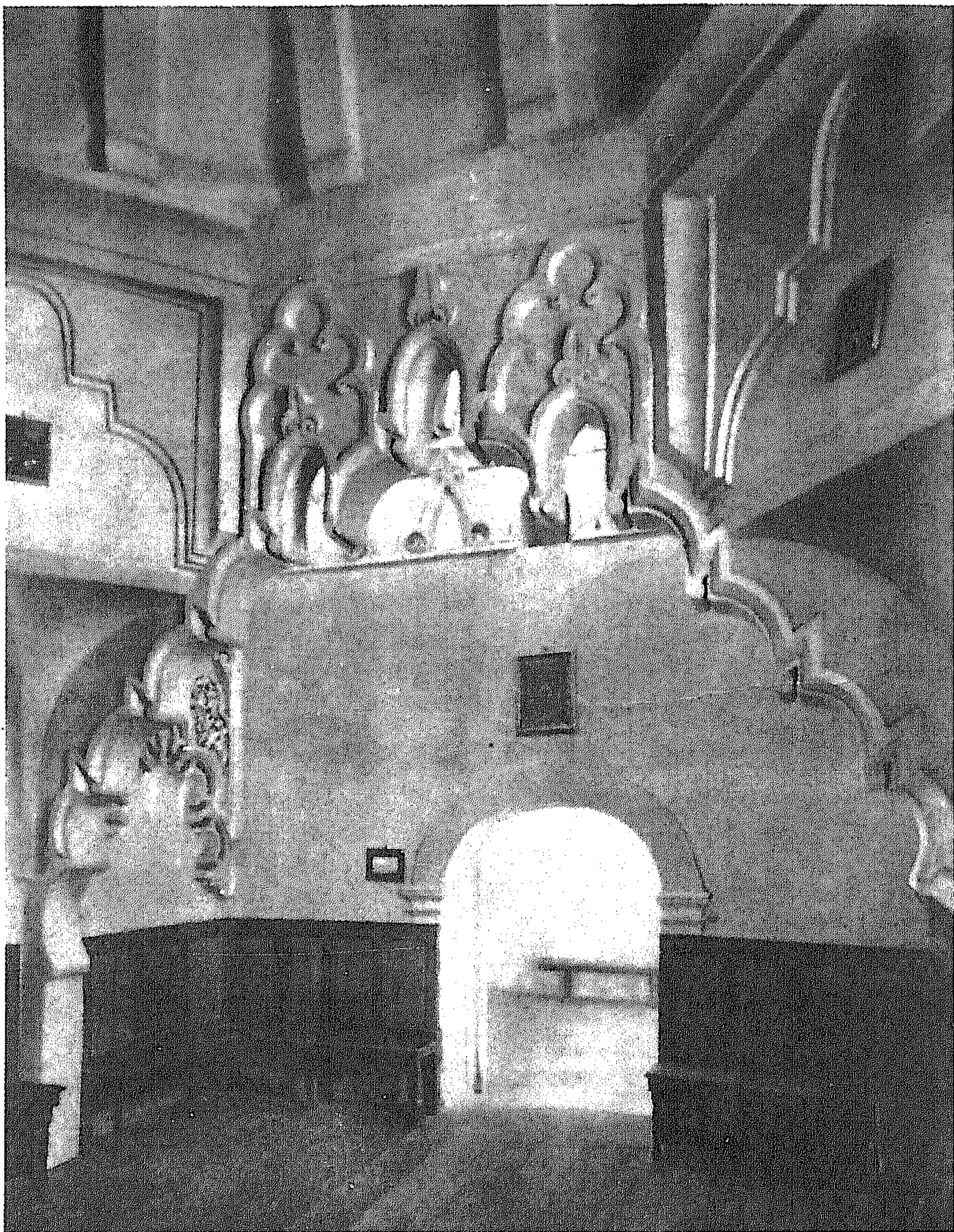
زخرفة جصية موحدية في قرطبة





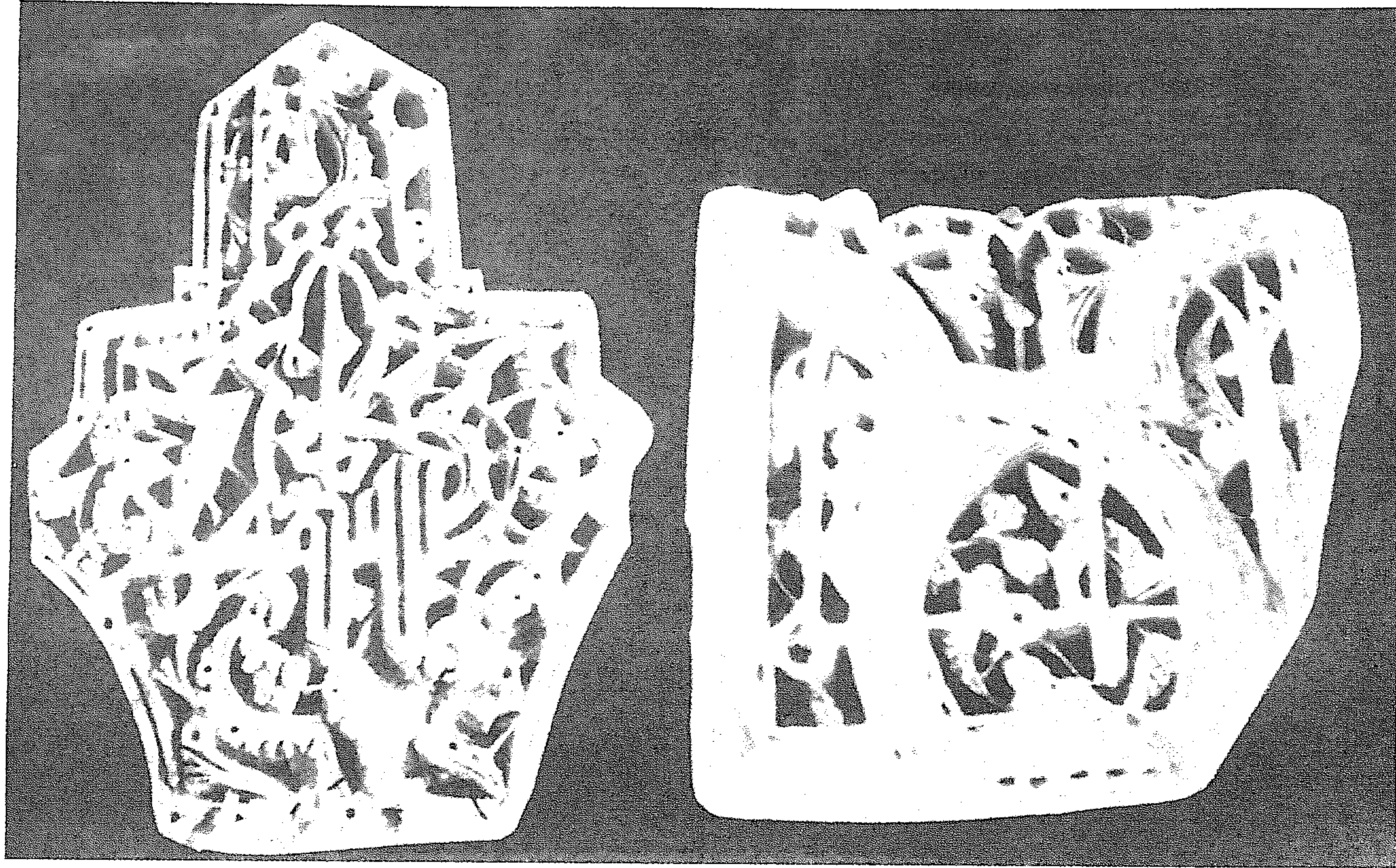
لوحة ٧٩

زخرفة جصية موحدية فى قرطبة



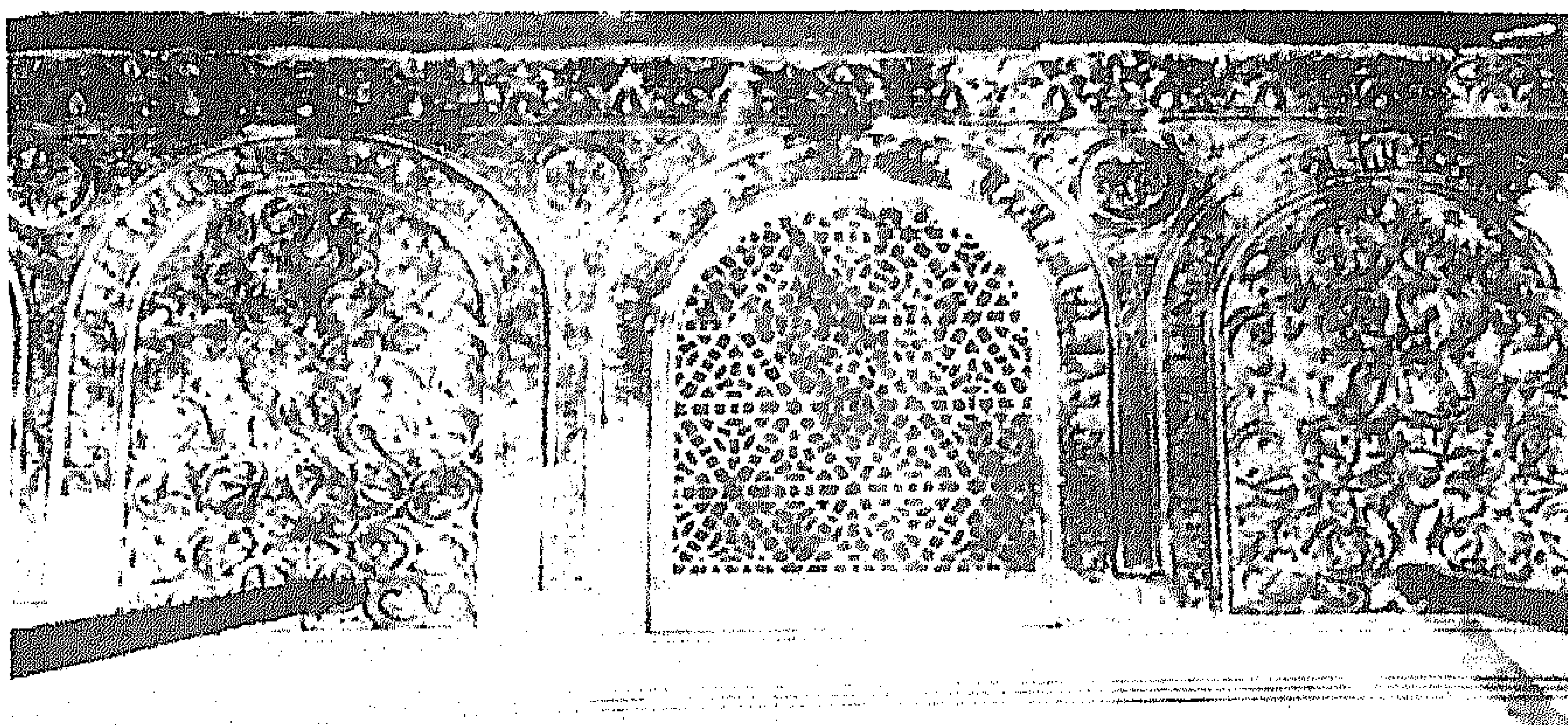
لوحة ٨٠

عقد متعدد الخطوط فى كنيسة أسونثيون – دير لاس أويلجاس (برغش) .

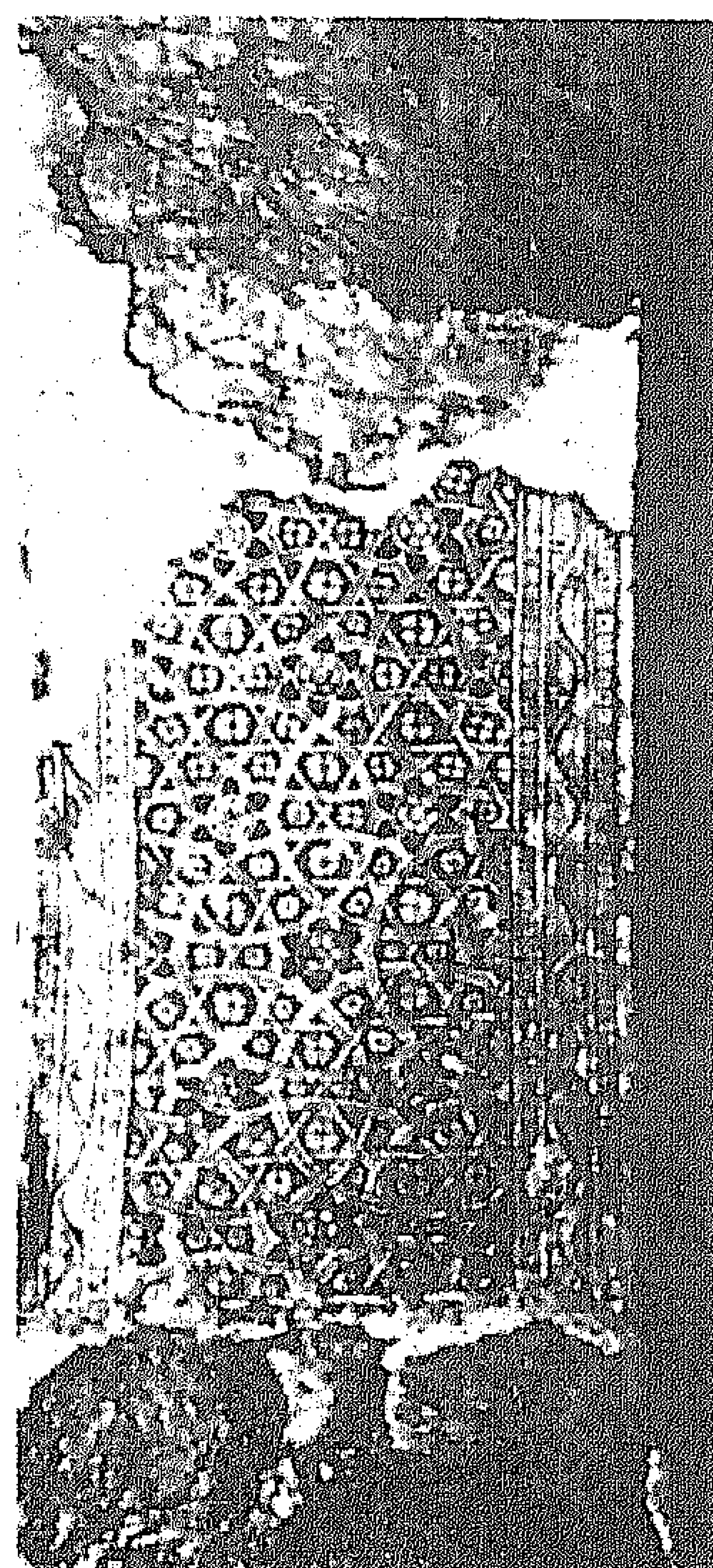


لوحة ٨١

زخارف جصية طليطلية (القرنين الثانى والثالث عشر) (متحف طليطلة)

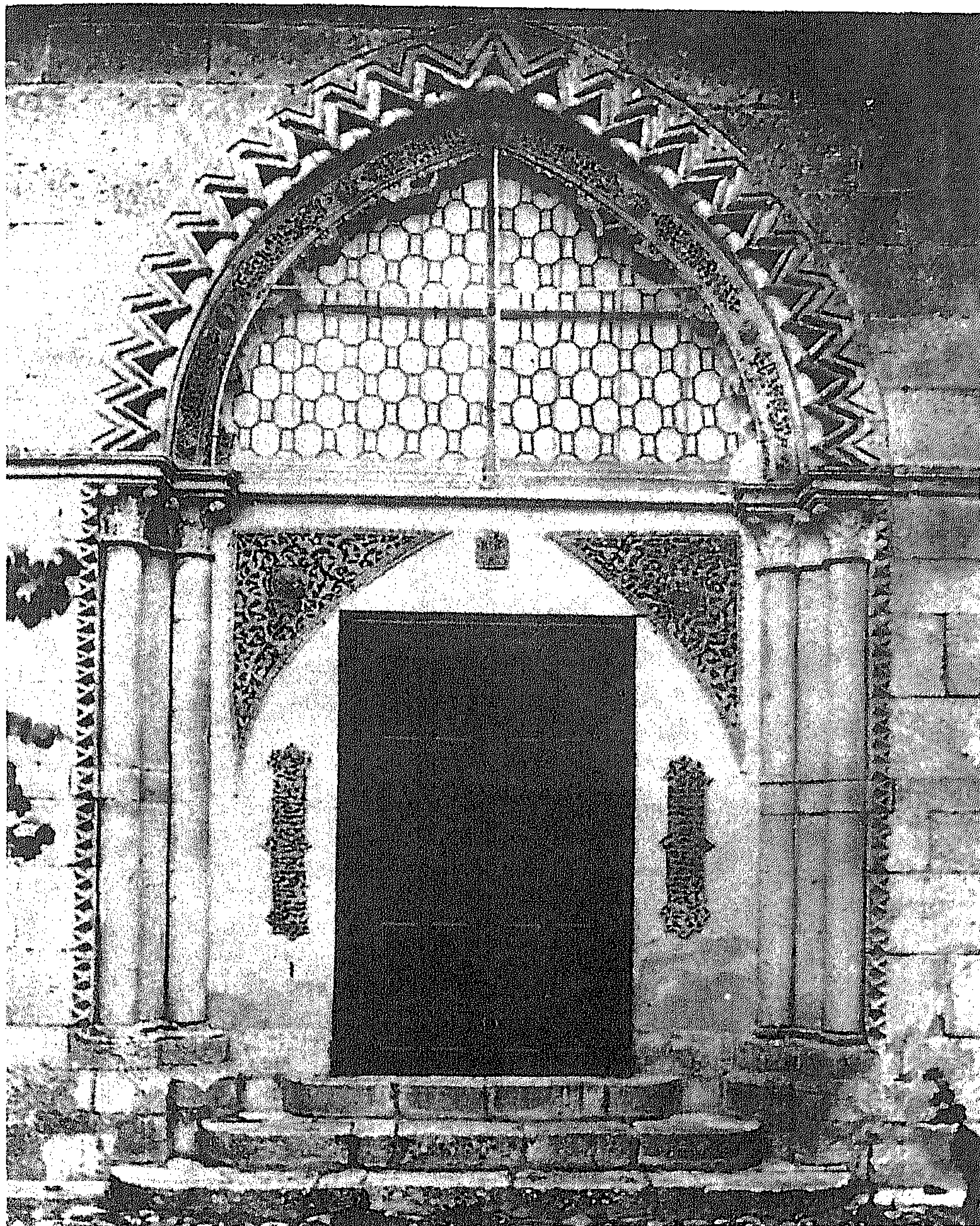






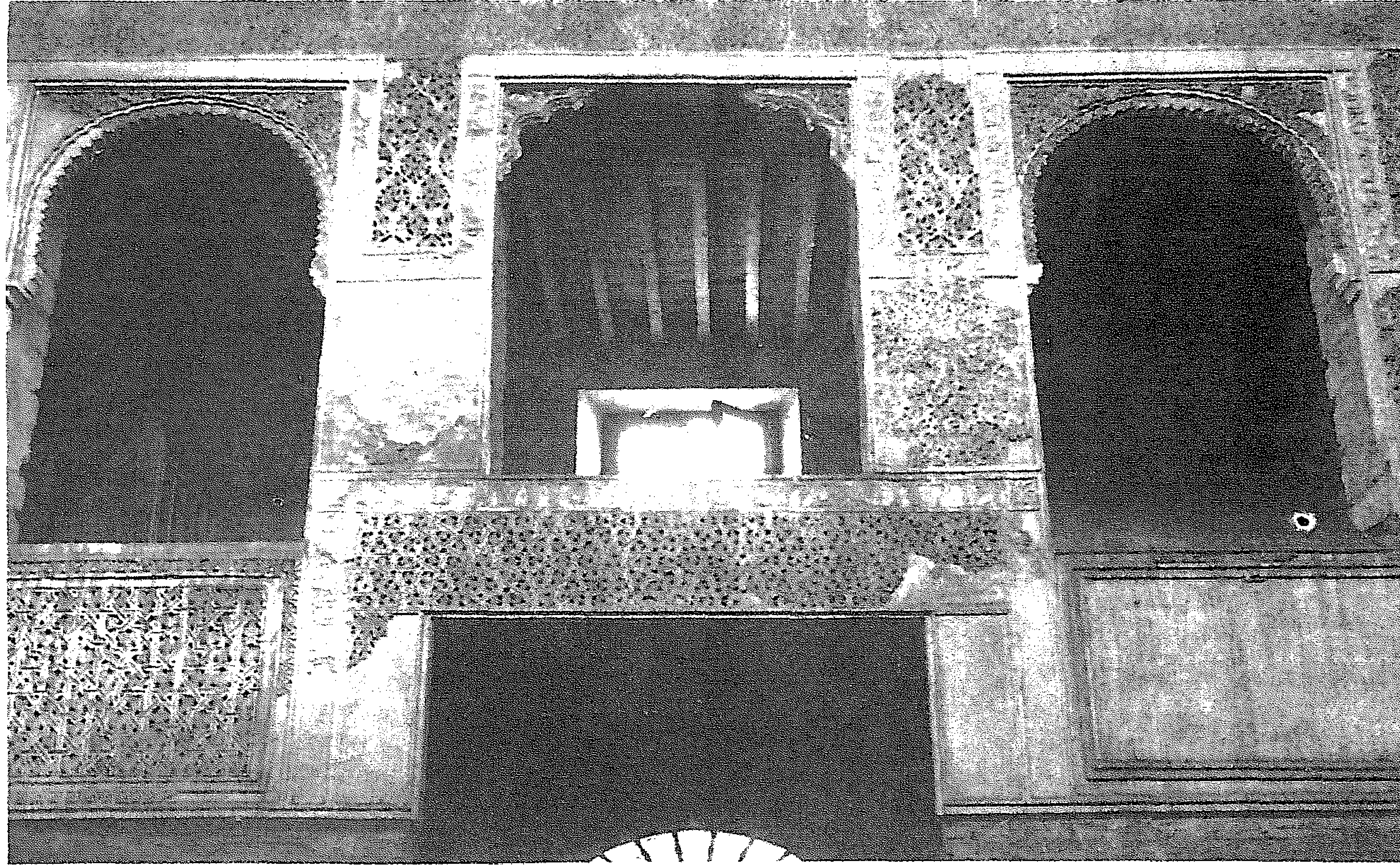
لوحة ٨٢

أ: زخرفة فى مسجد الجامع الأزهر (كريزويل) ب: زخرفة طليطلية فى صحن البرتقال بكاتدرائية إشبيلية ج : زخرفة فى مسجد ابن طولون بالقاهرة (كريزويل)



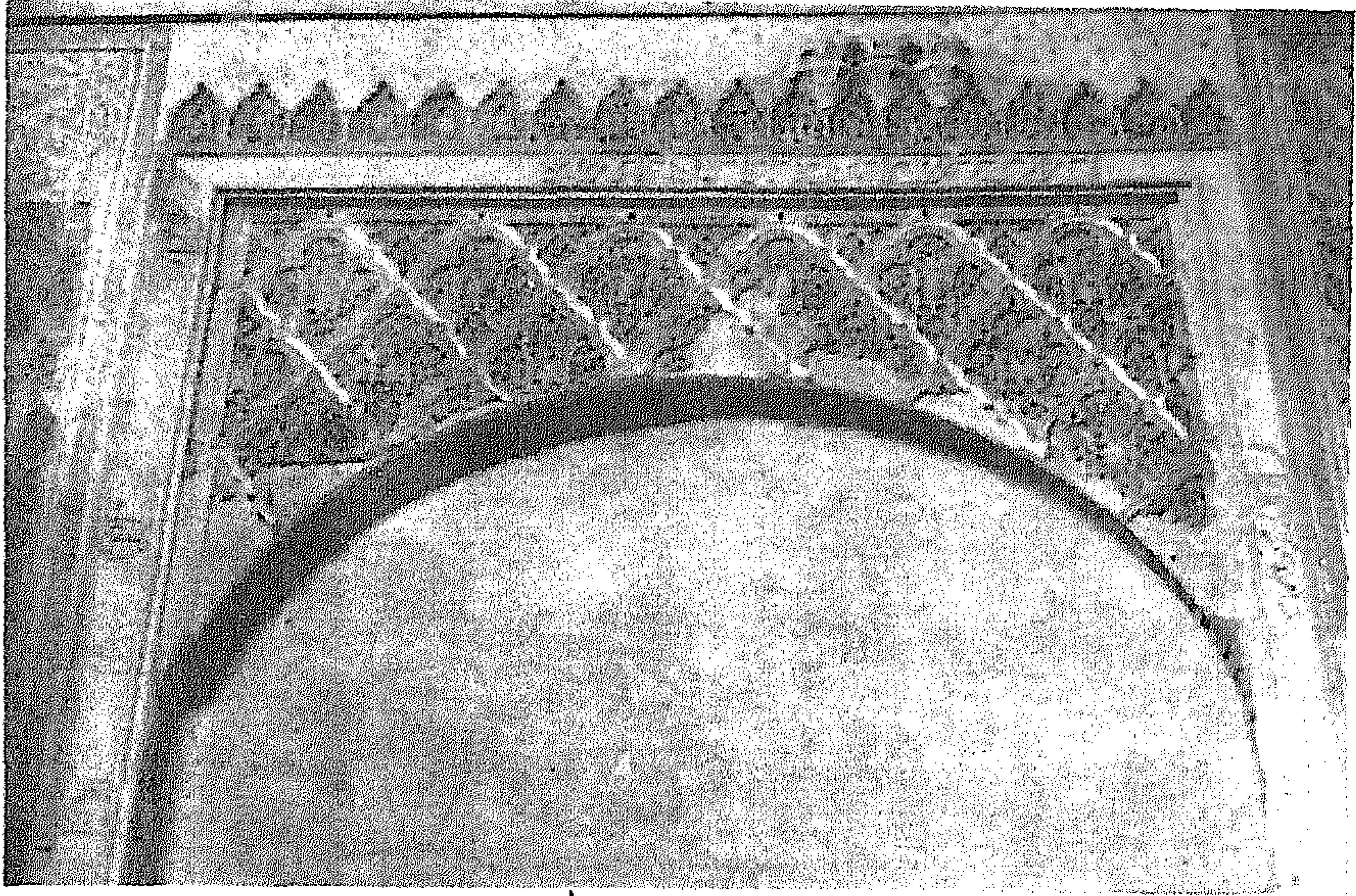
لوحة ٨٣

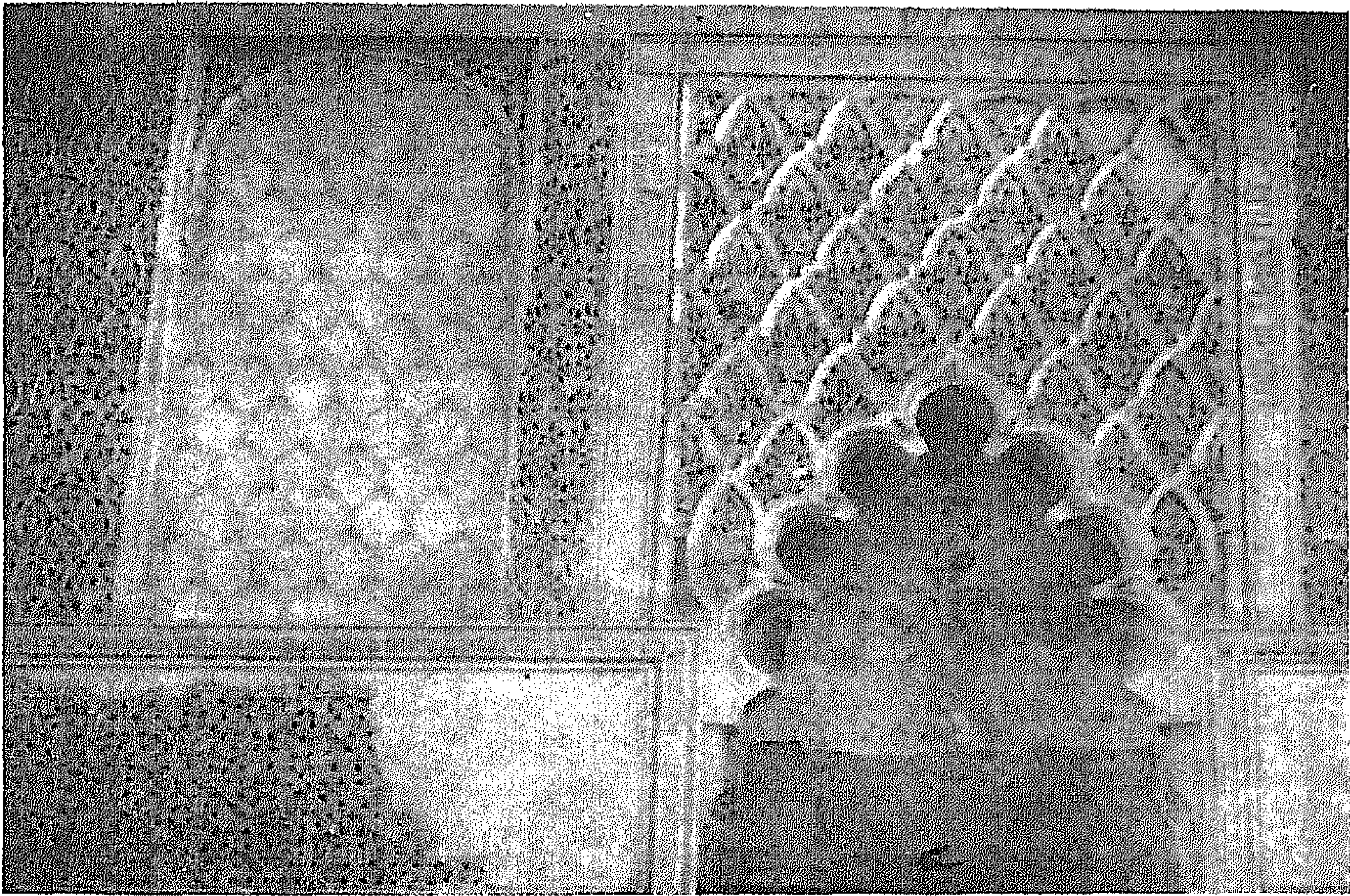
زخارف مدجنة متعرجة على عقد حجرى ذى أسلوب قوطى- بوابة كنيسة سان سلبادور لاس أويلجاس (برغش)



لوحة ٨٤

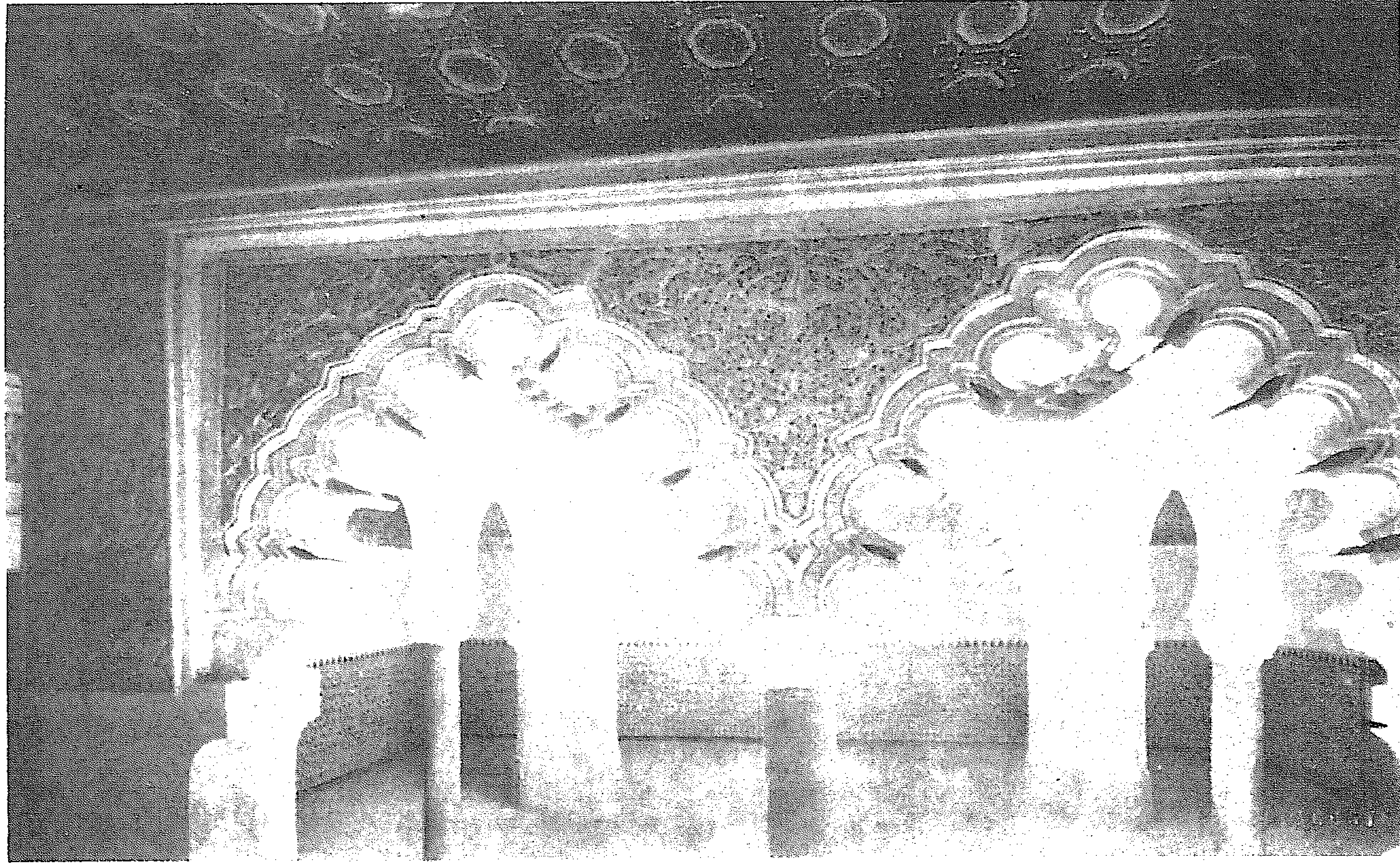
زخرفة جصية في المعبد اليهودى في قرطبة





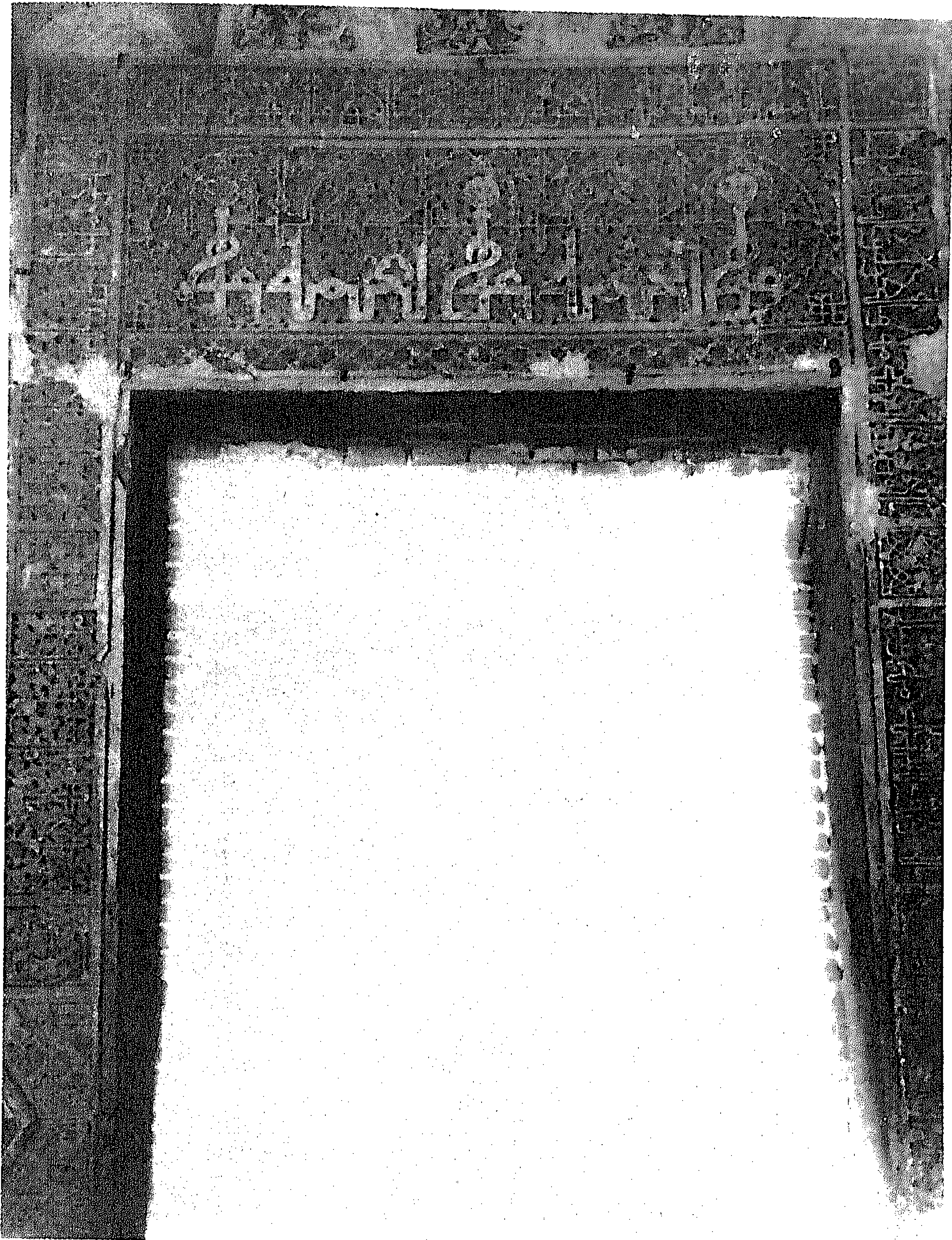
لوحة ٨٥

زخارف جصية طليطلية فى حوائط الصدر الداخلى - المعبد اليهودى فى قرطبة



لوحة ٨٦

صحن المصلى الذهبى – قصر توردیسیاس



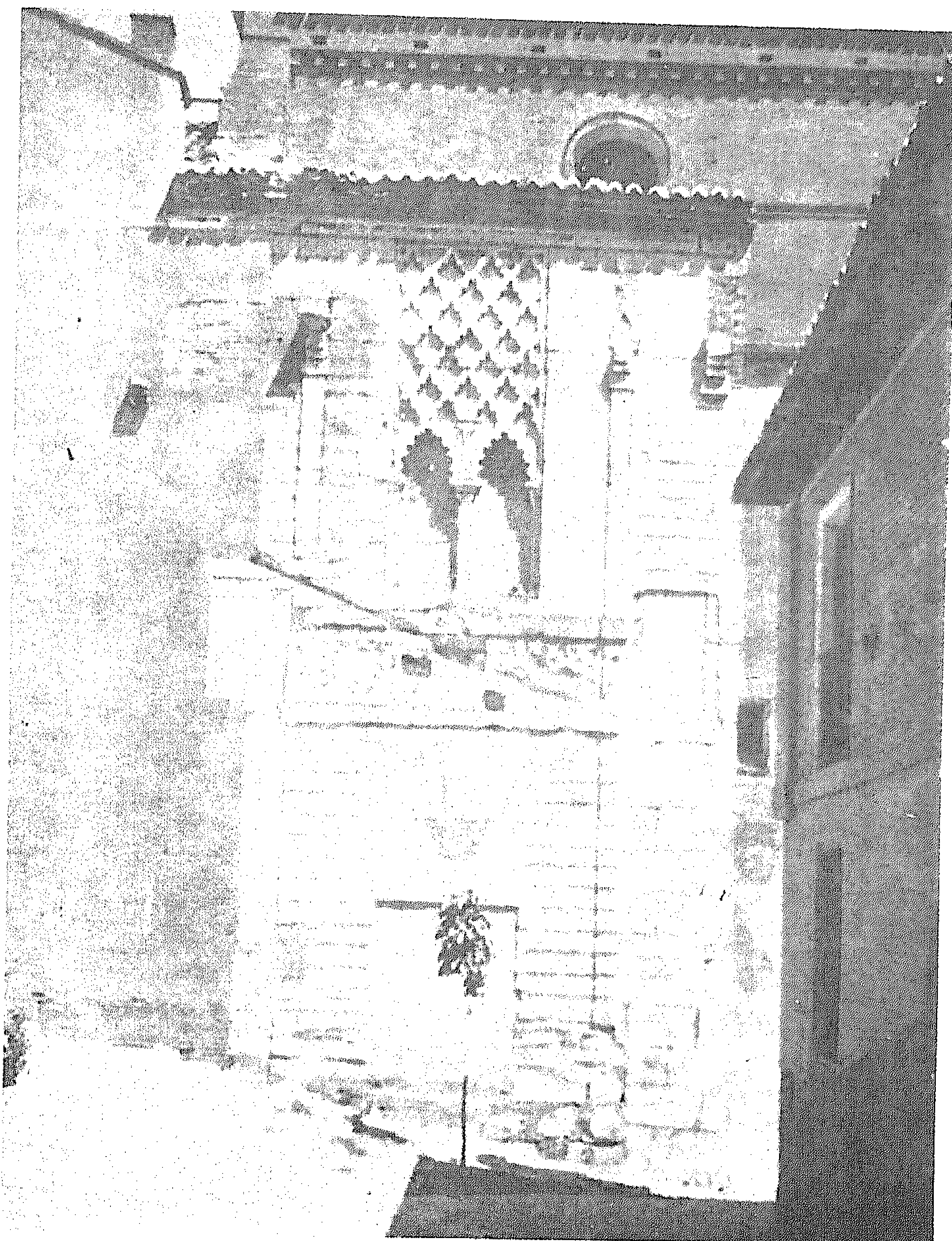
لوحة ٨٧

زخرفة جصية فى دهليز قصر torديسياس



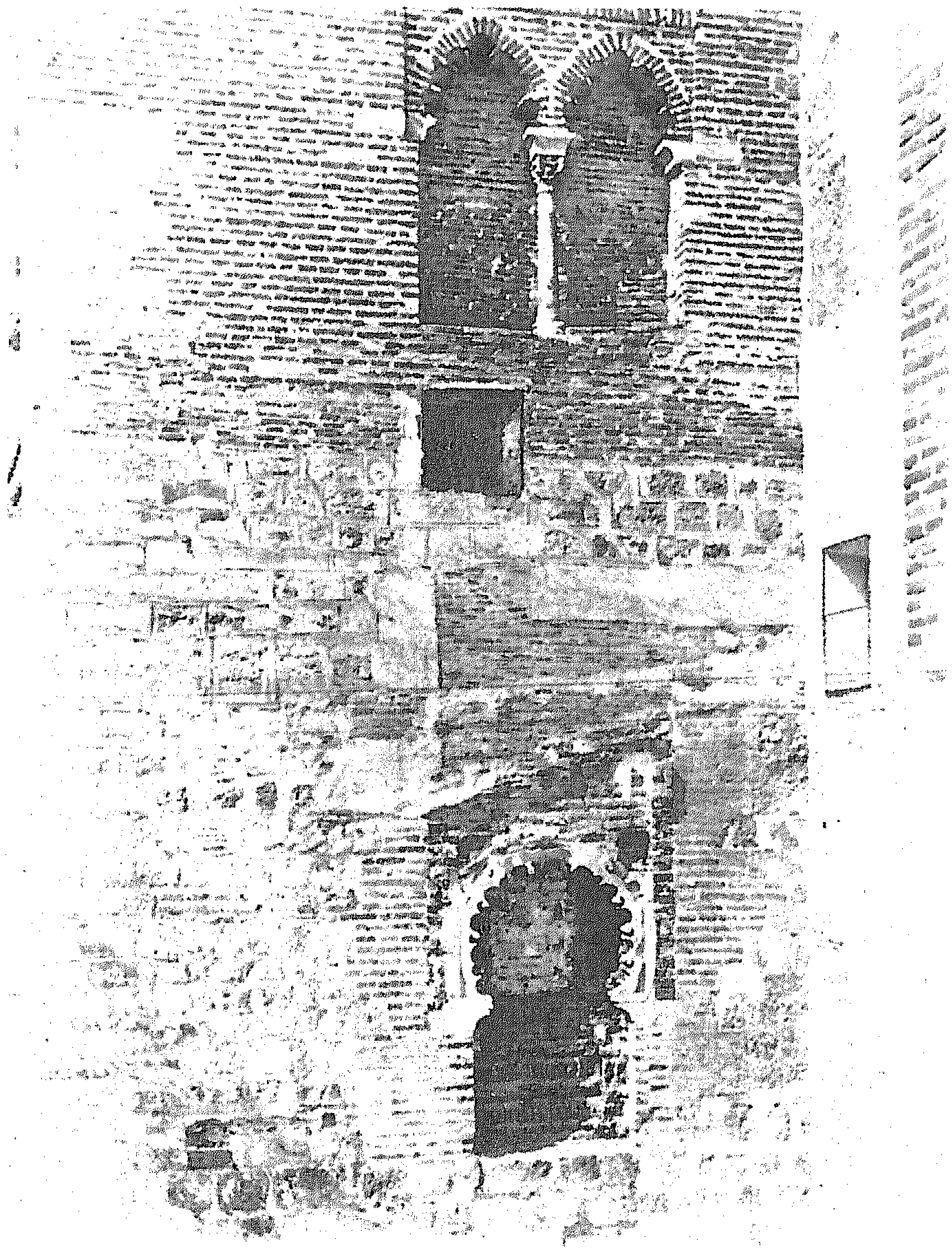
لوحة ٨٨

زخرفة جصية فى دهليز قصر توريسيّاس



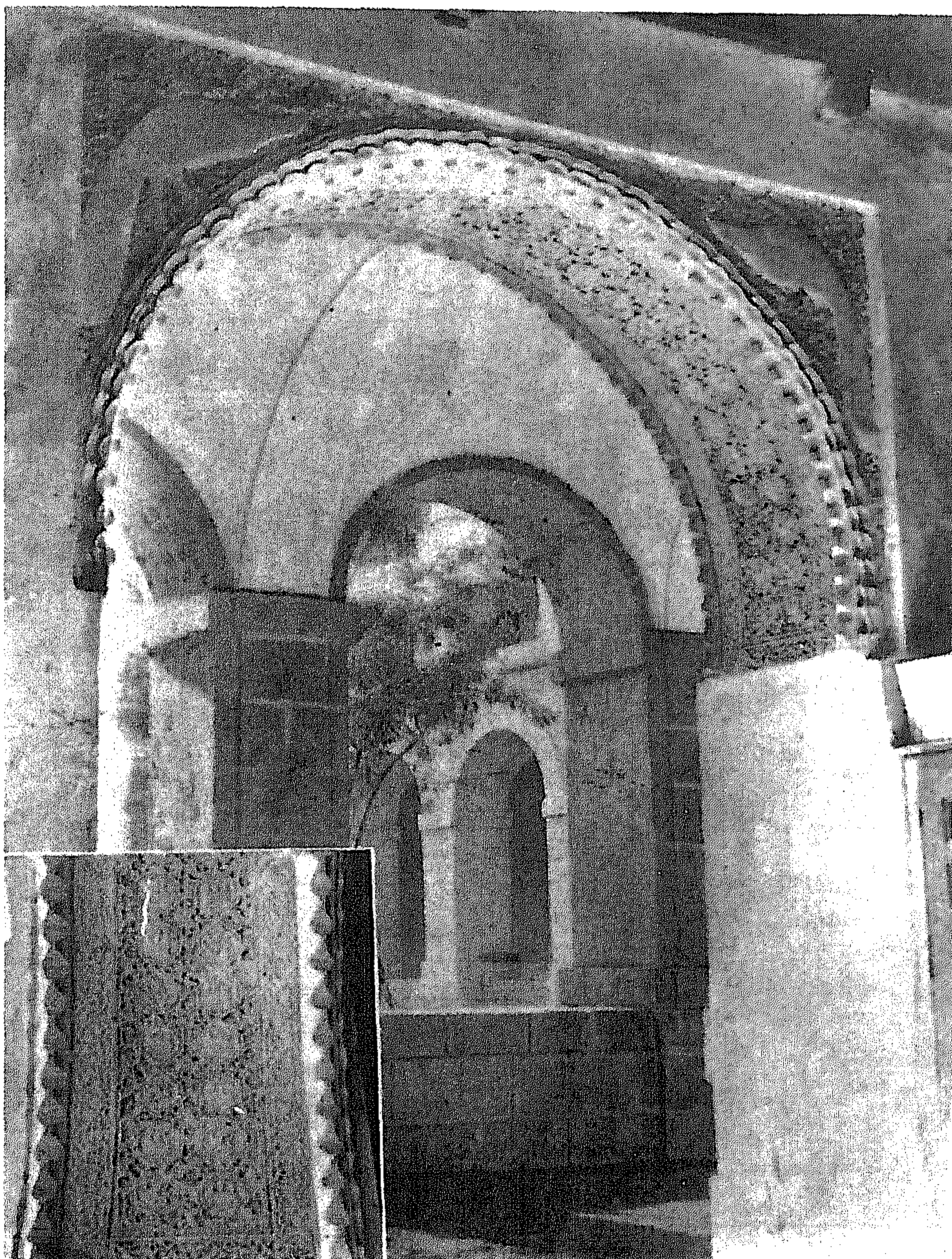
لوحة ٨٩

واجهة مدجنة : قصر توردييسياس



لوحة ٩٠

الواجهة الجانبية فى قصر torديسياس



لوحة ٩١

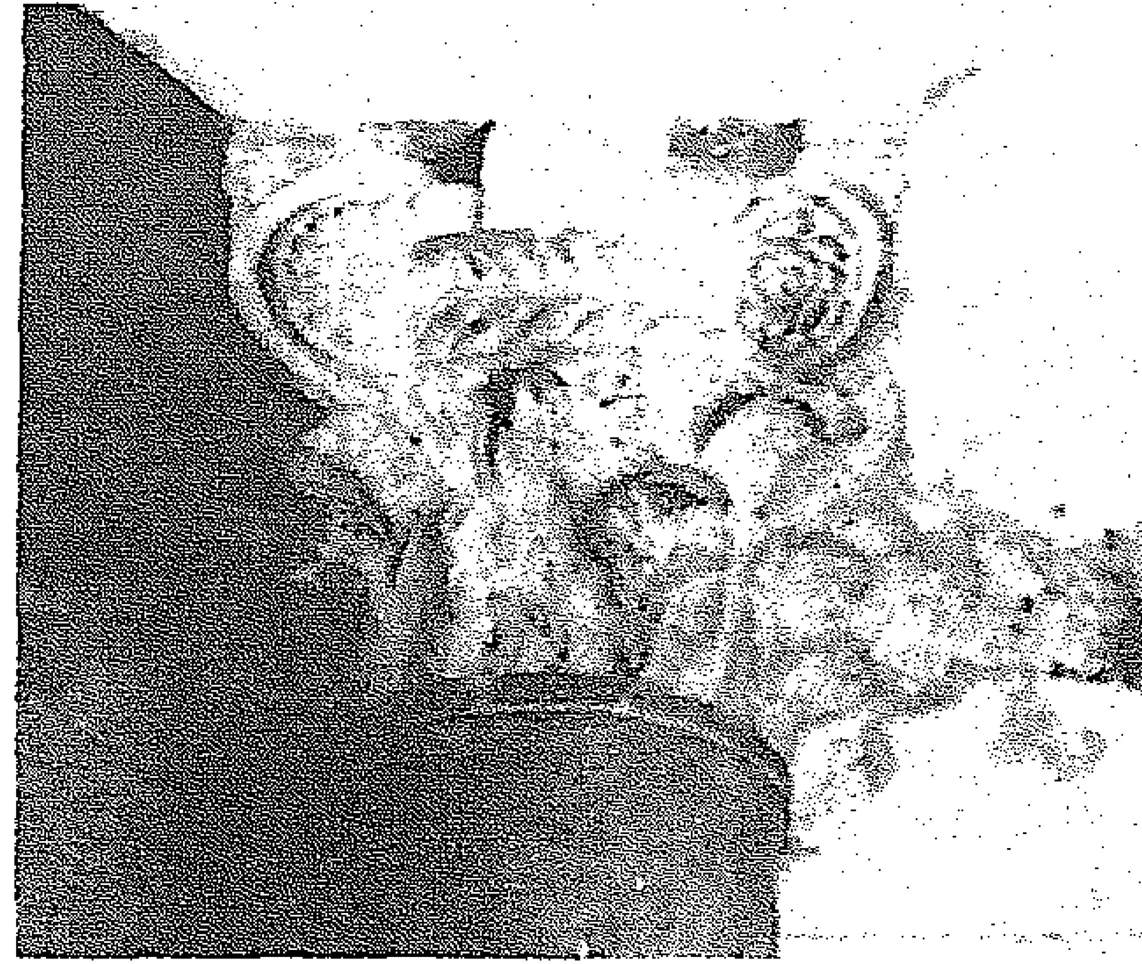
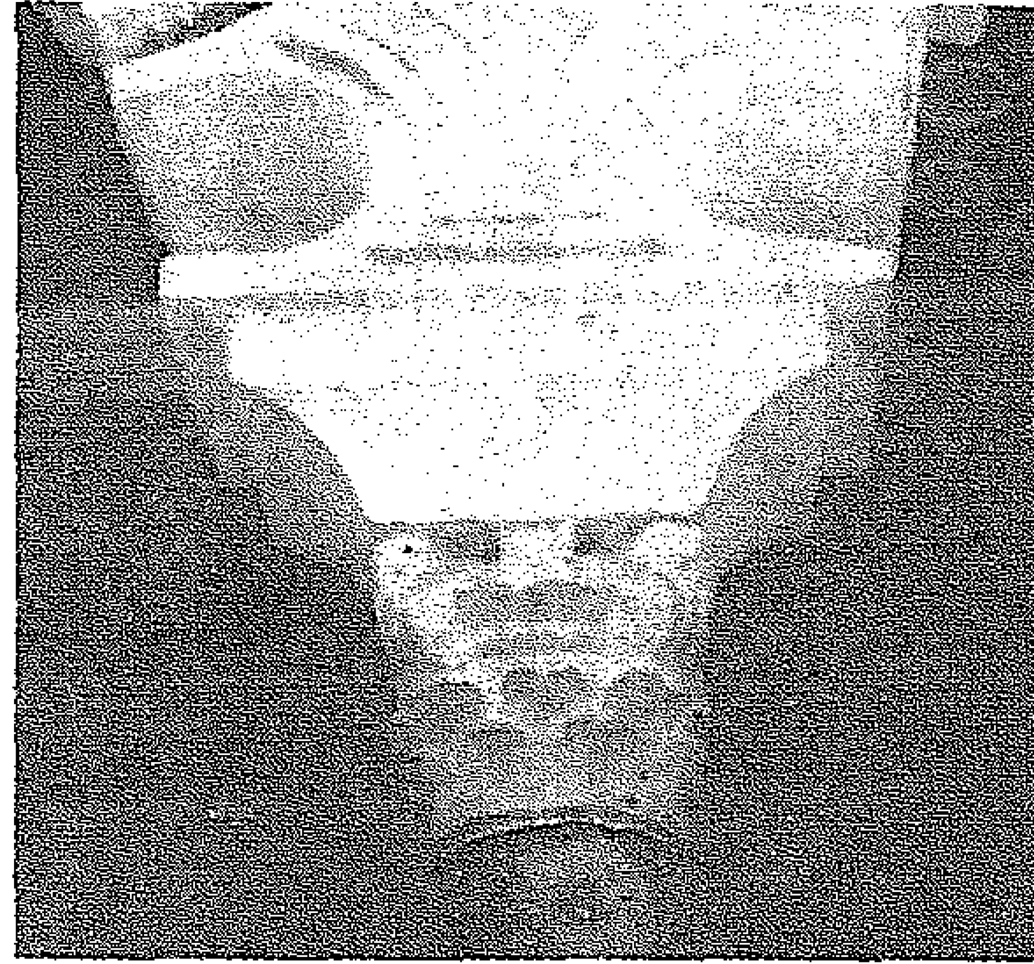
عقد مدجن طليطلى : مقر الرقامة دل لاوريل - قصر تورديسياس



لوحة ٩٢

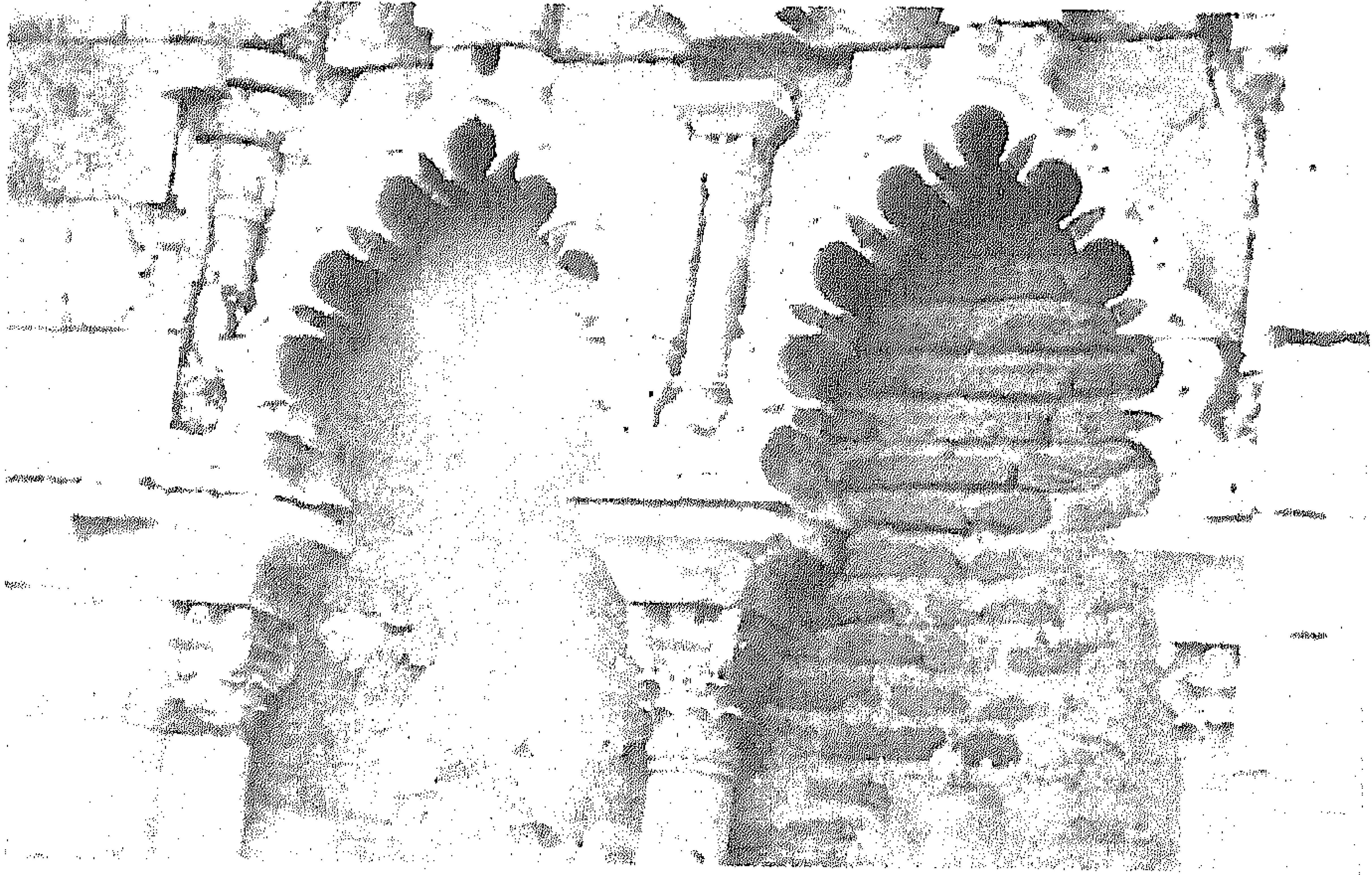
سكرجة طليطلية (القرنان العاشر والحادي عشر) متحف طليطلة



لوحة ٩٣

تيجان حجرية -قصر تورديسياس





لوحة ٩٤

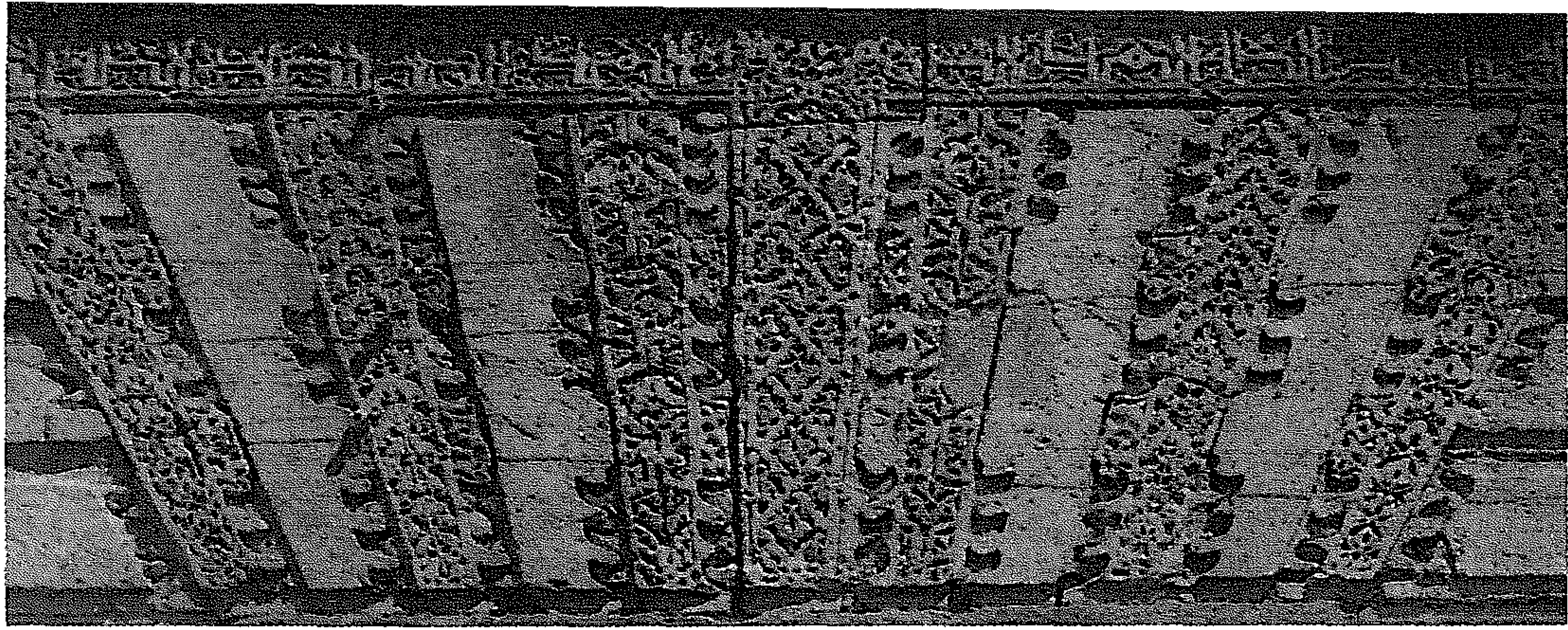
تفاصيل فى الواجهة الرئيسية لقصر torديسياس

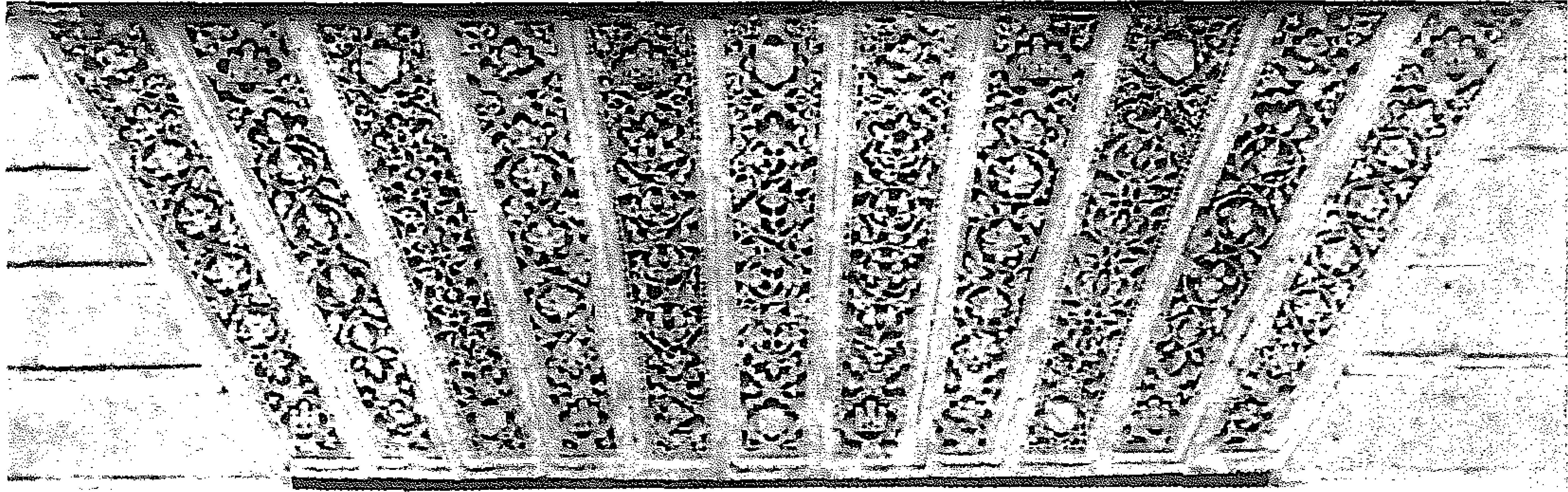




لوحة ٩٥

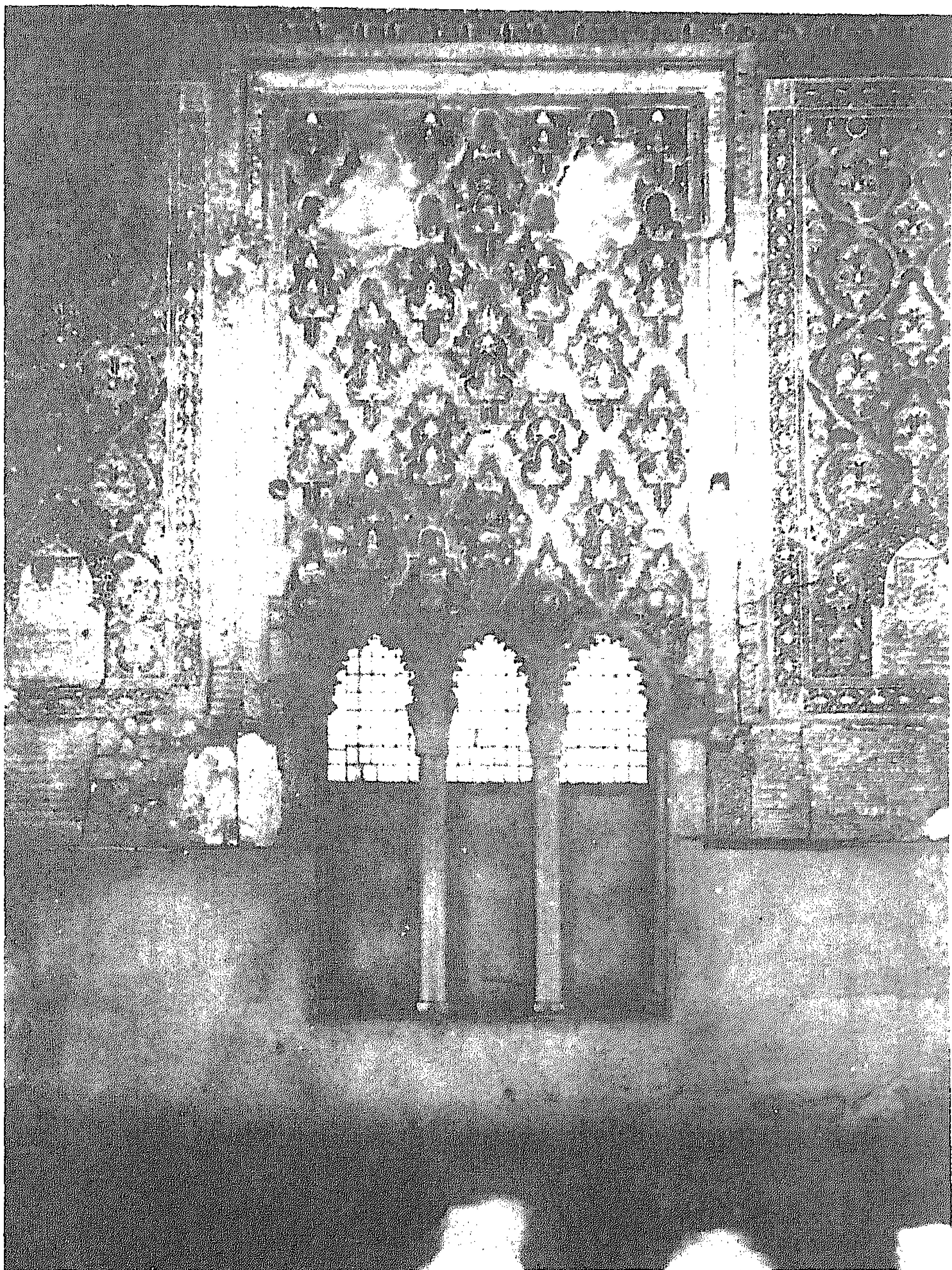
تاج عمود في الواجهة الجانبية للقصر المدجن – توردسيلاس





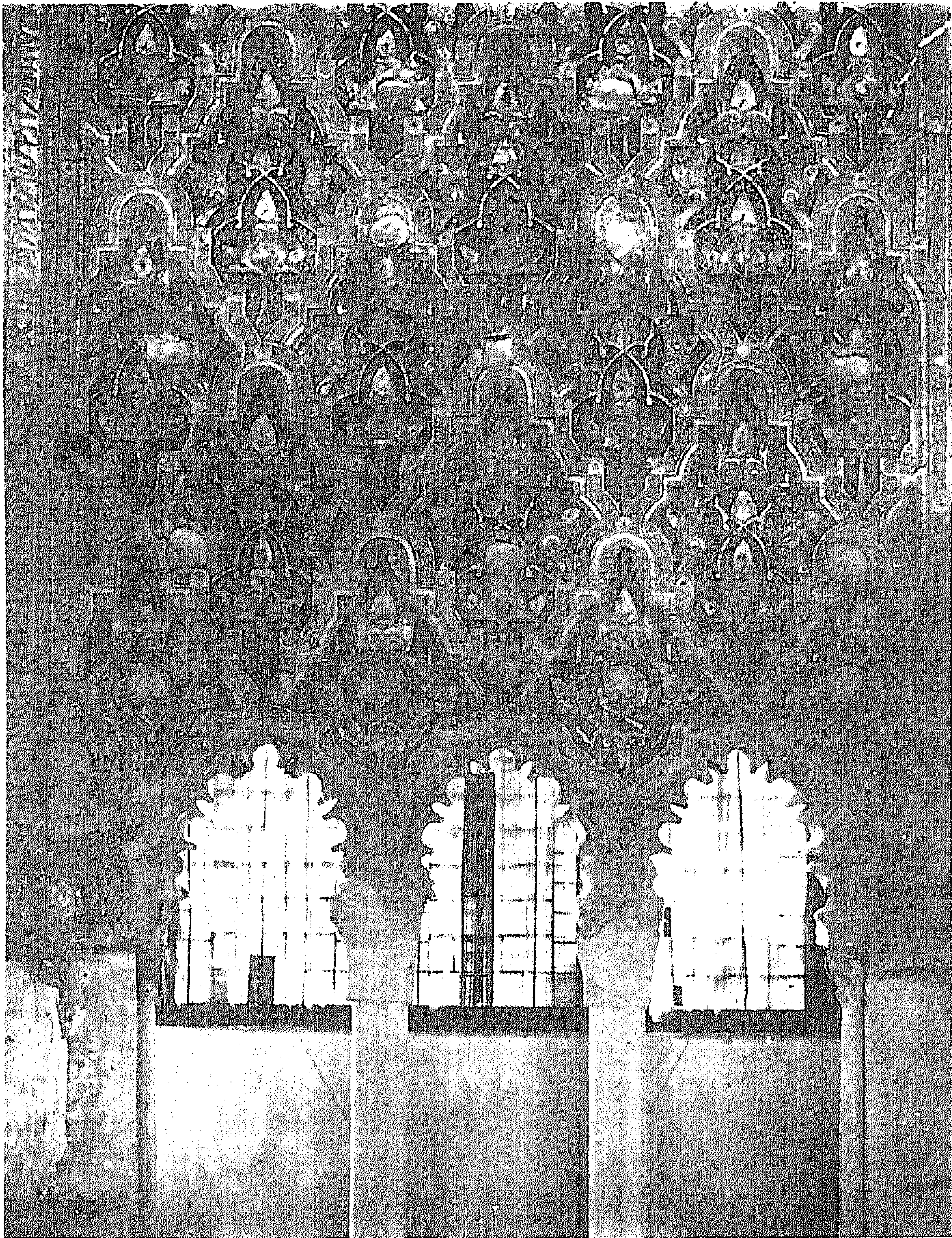
لوحة ٩٦

أعتاب مكونة من سنجات فى قصر ترديسياس ، وقصر السيد بدرو بإشبيلية



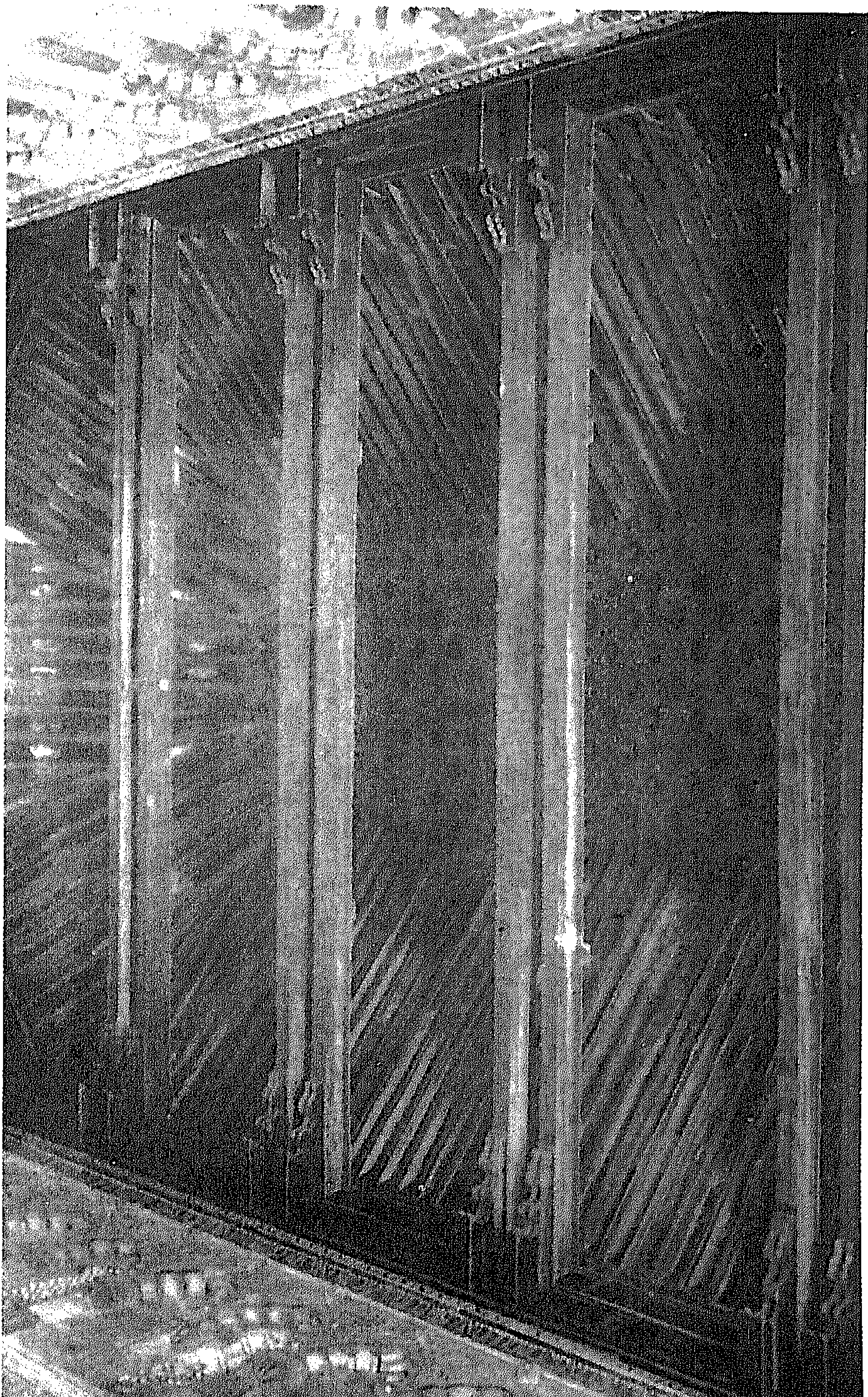
لوحة ٩٧

حائط الصدر الداخلى – معبد الترانستو – طليطلة



لوحة ٩٨

زخرفة جصية فى حائط الصدر بمعبد الترانستو – طليطلة



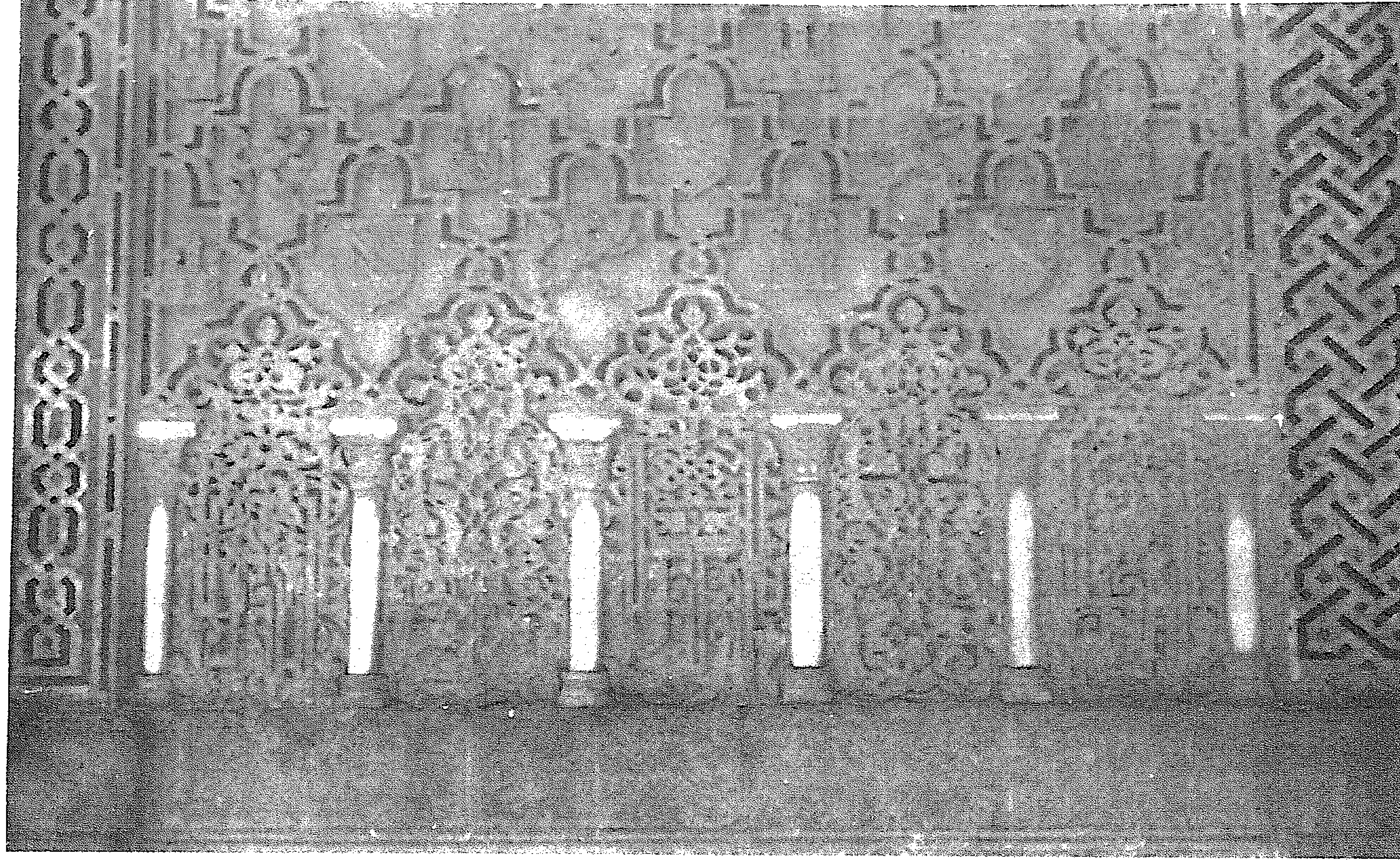
لوحة ٩٩

سقف معبد الترانستو (طليطلة)



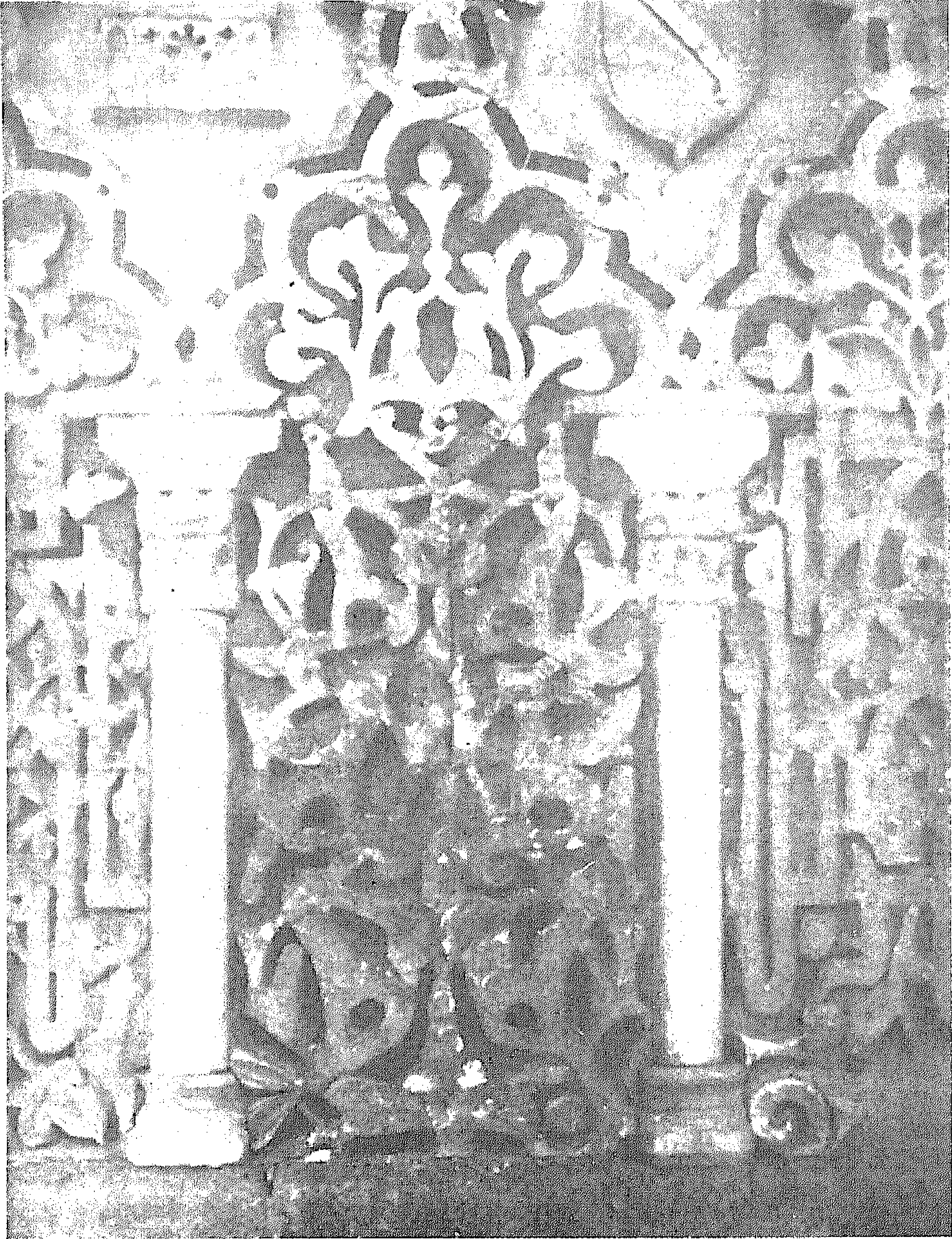
لوحة ١٠٠

الواجهة الرئيسية لقصر السيد بدرو – قصر إشبيلية



لوحة ١٠١

عقود زخرفية بالواجهة الرئيسية لقصر السيد بدرو – قصر إشبيلية

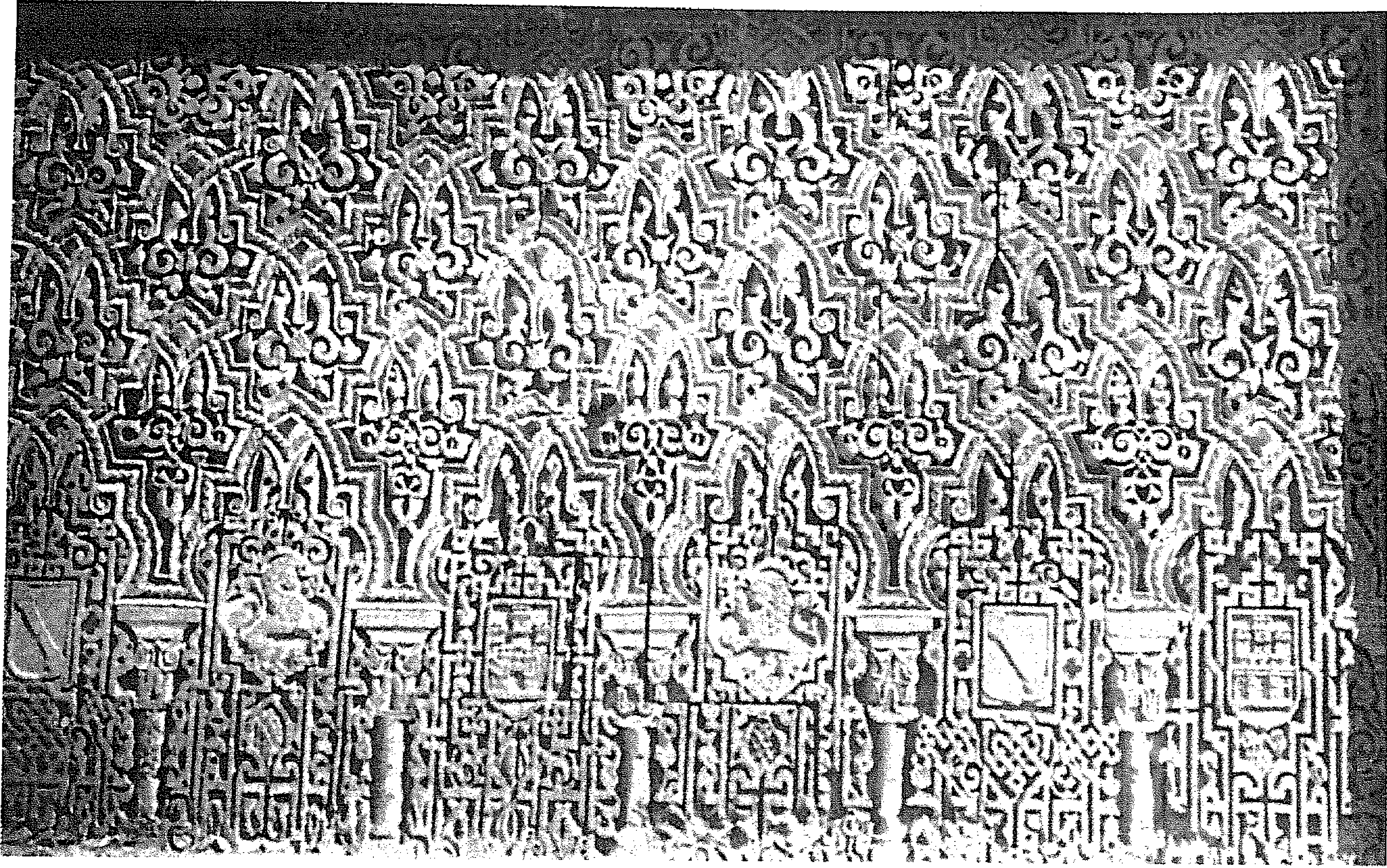


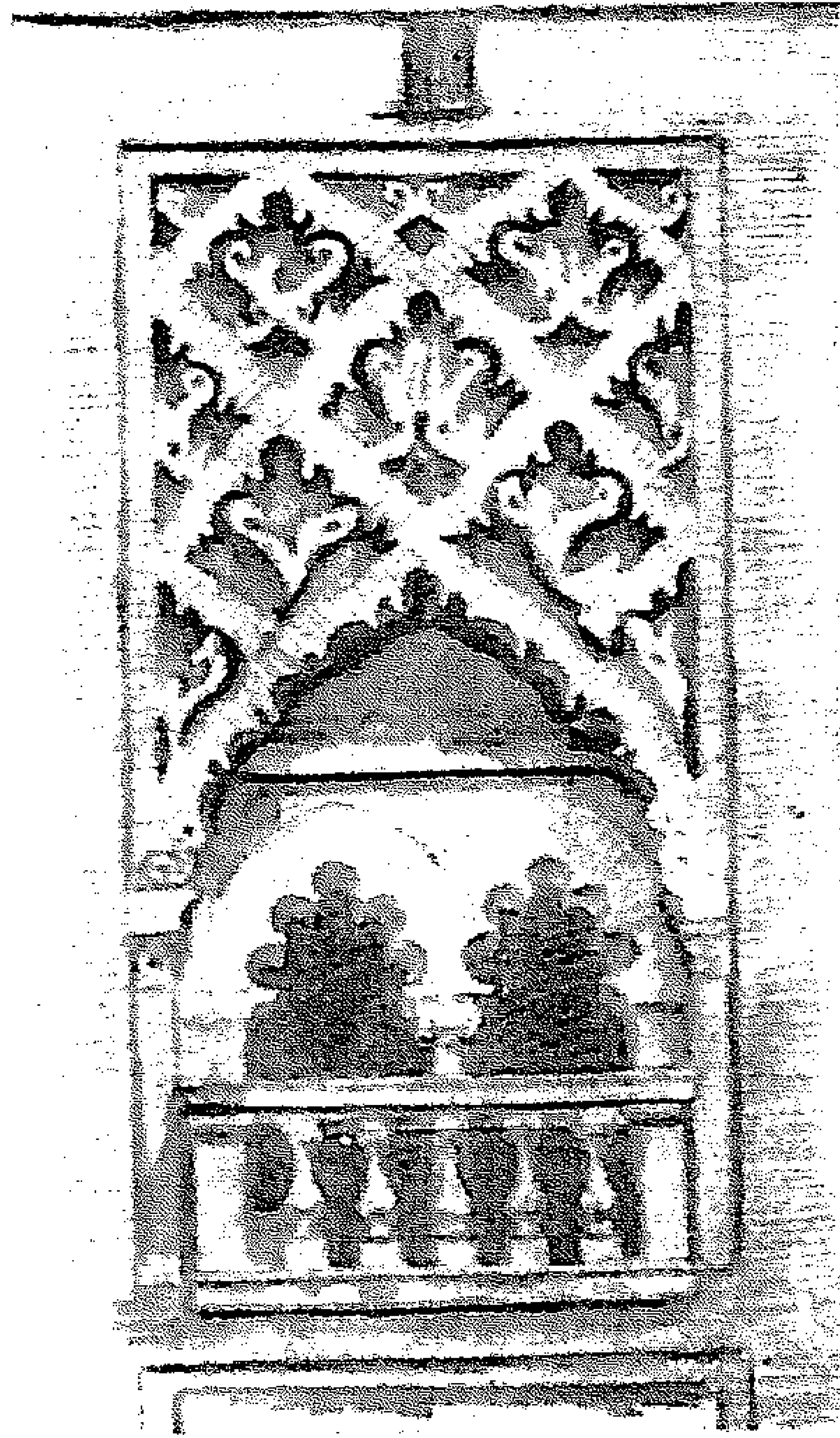
لوحة ١٠٢

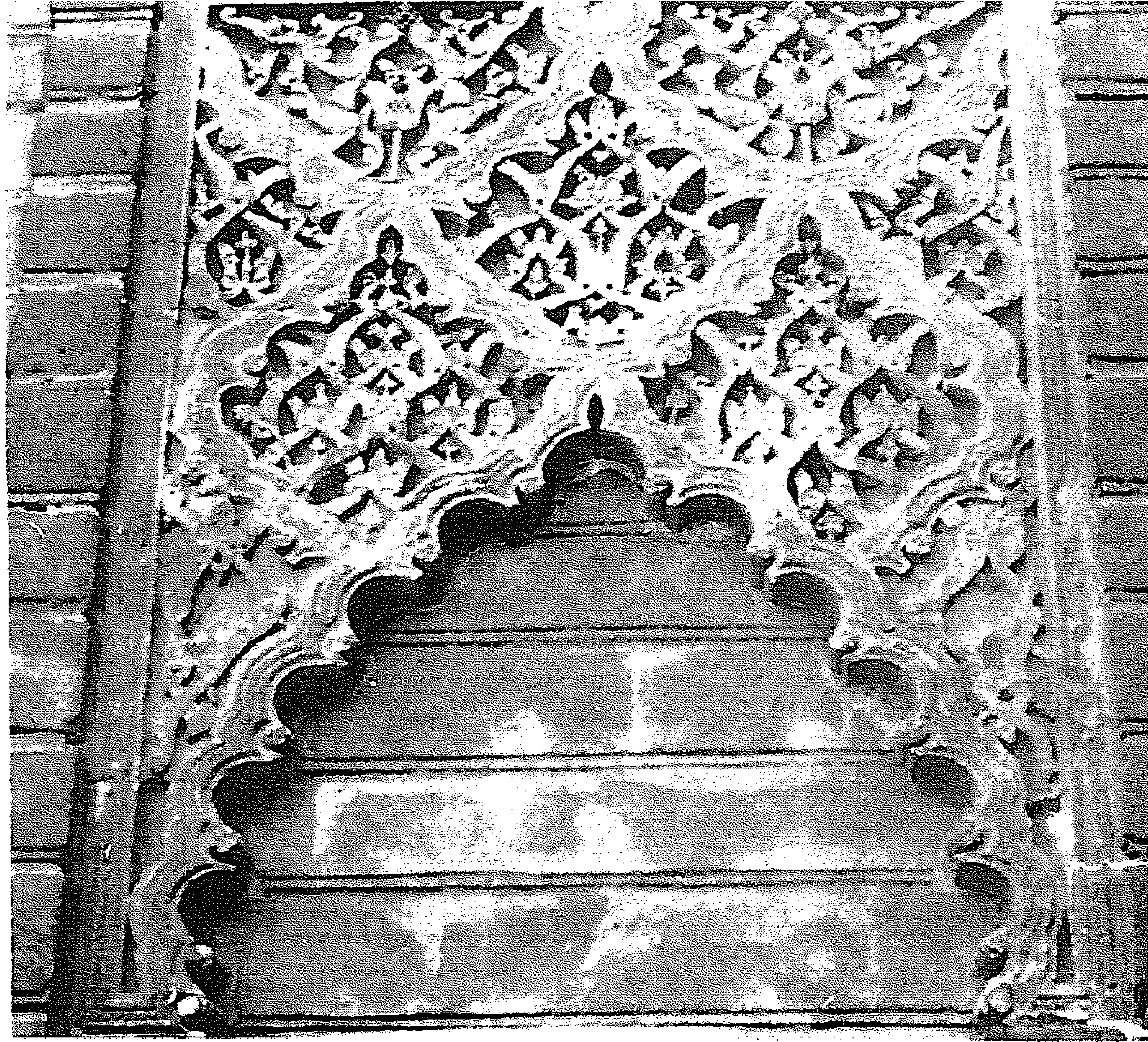
عقود زخرفية بالواجهة الرئيسية(تفاصيل) قصر السيد بدرو – قصر إشبيلية

لوحة ١٠٣

زخرفة جصية في واجهة قصر السيد بدرو – قصر إشبيلية

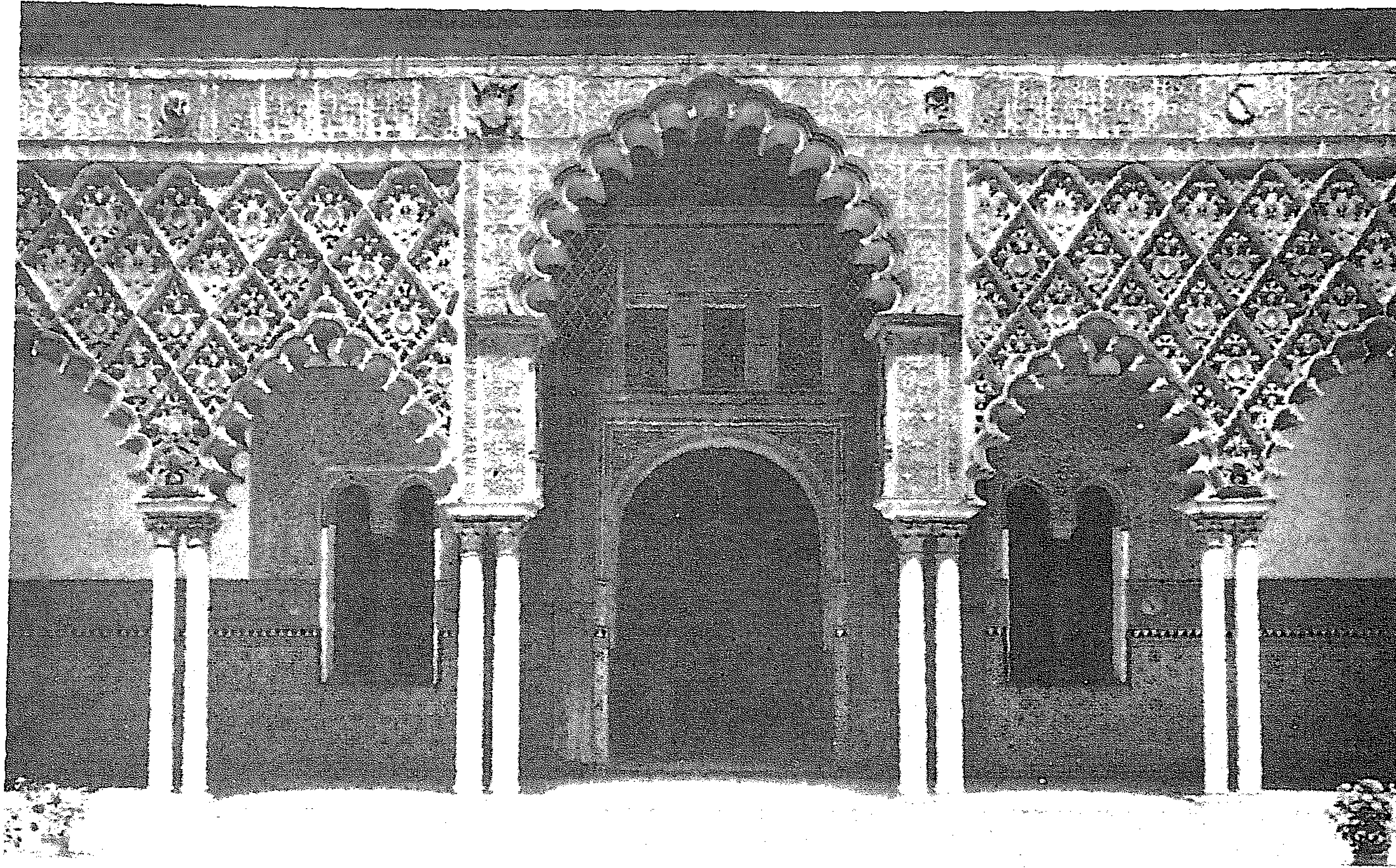






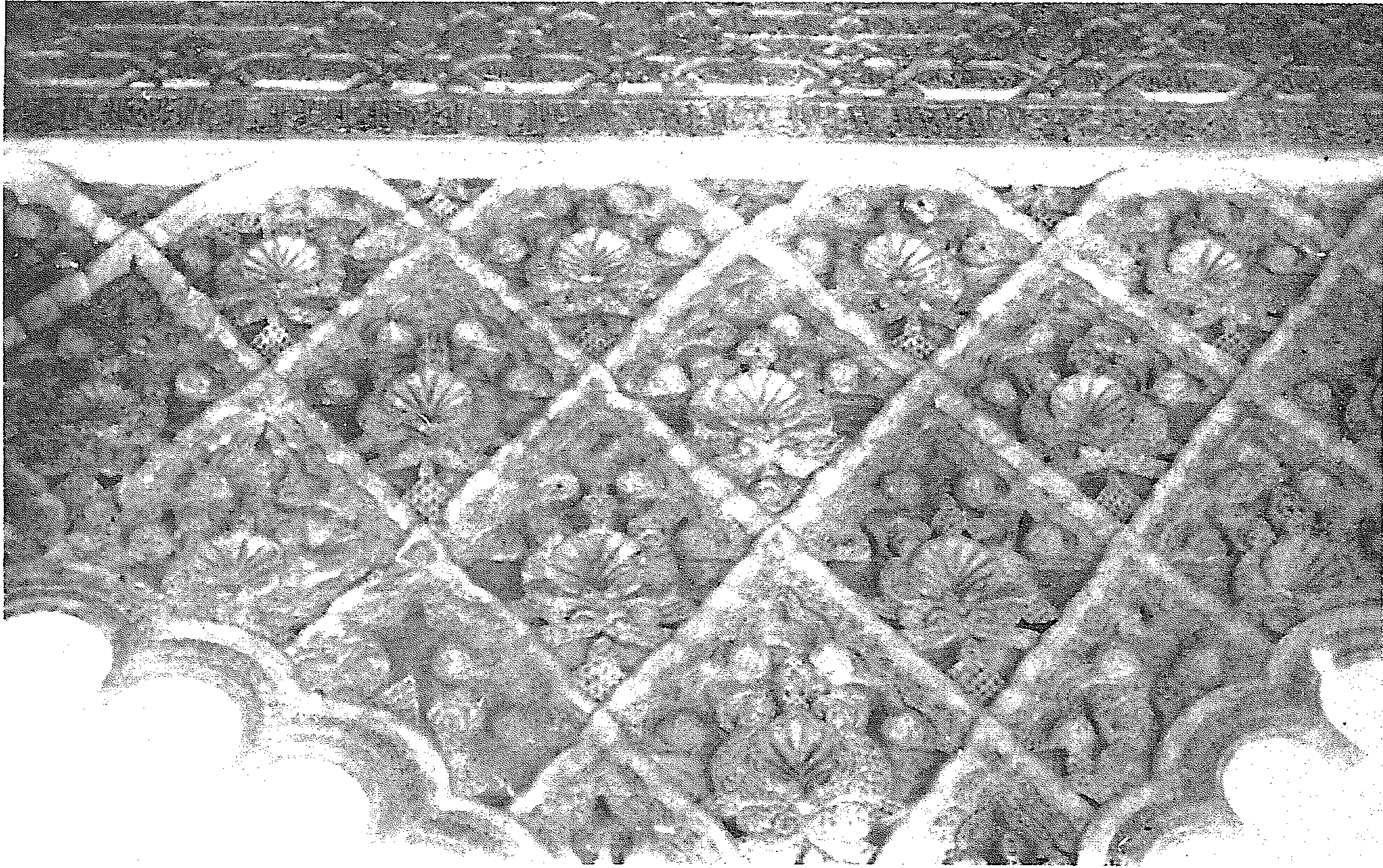
لوحة ١٠٤

تفاصيل فى الخيراليدا – زخرفة واجهة لقصر المدجن الخاص السيد بدرو (قصر إشبيلية)



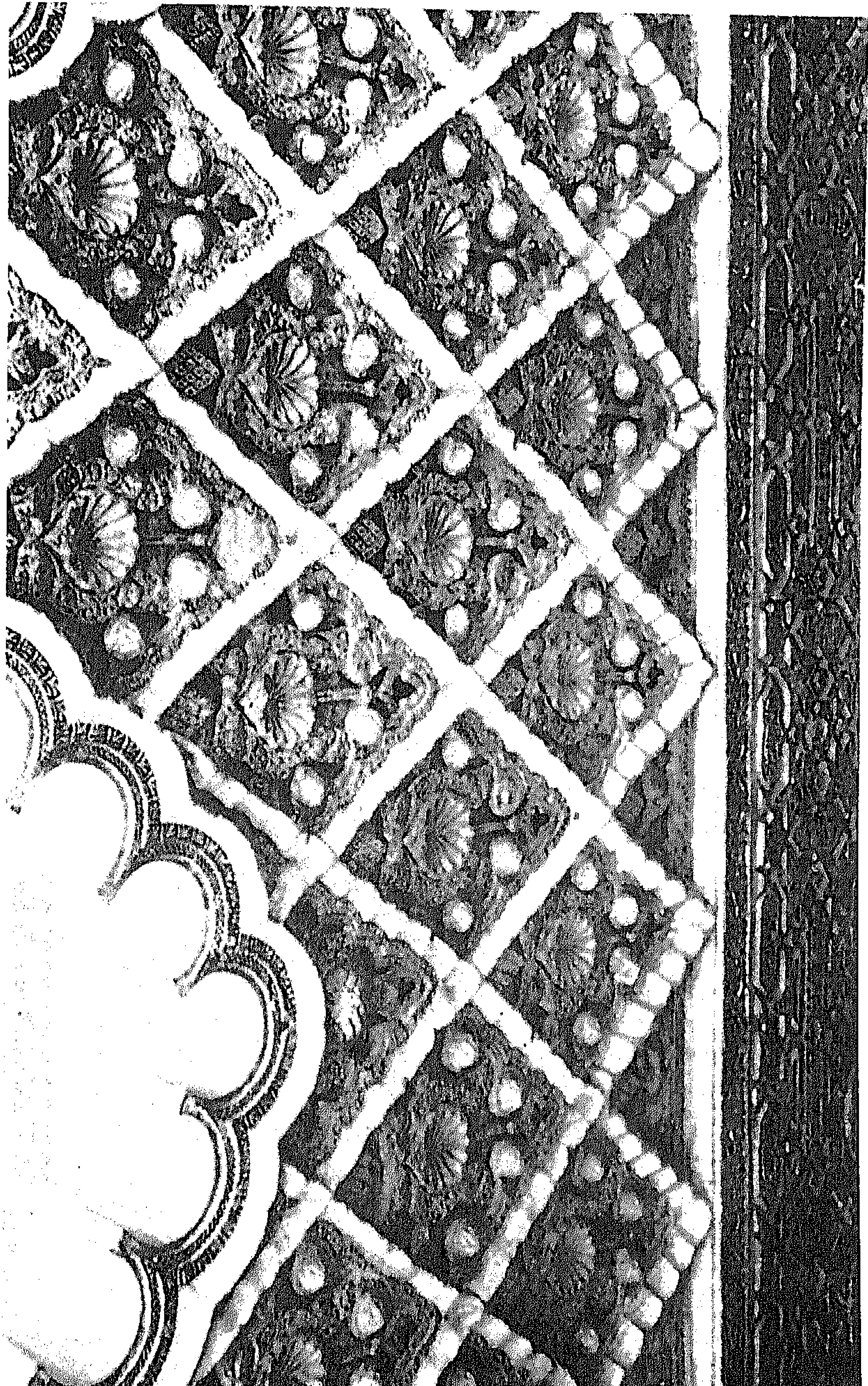
لوحة ١٠٥

عقود فى صحن الوصيفات – قصر السيد بدرو (بقصر إشبيلية)



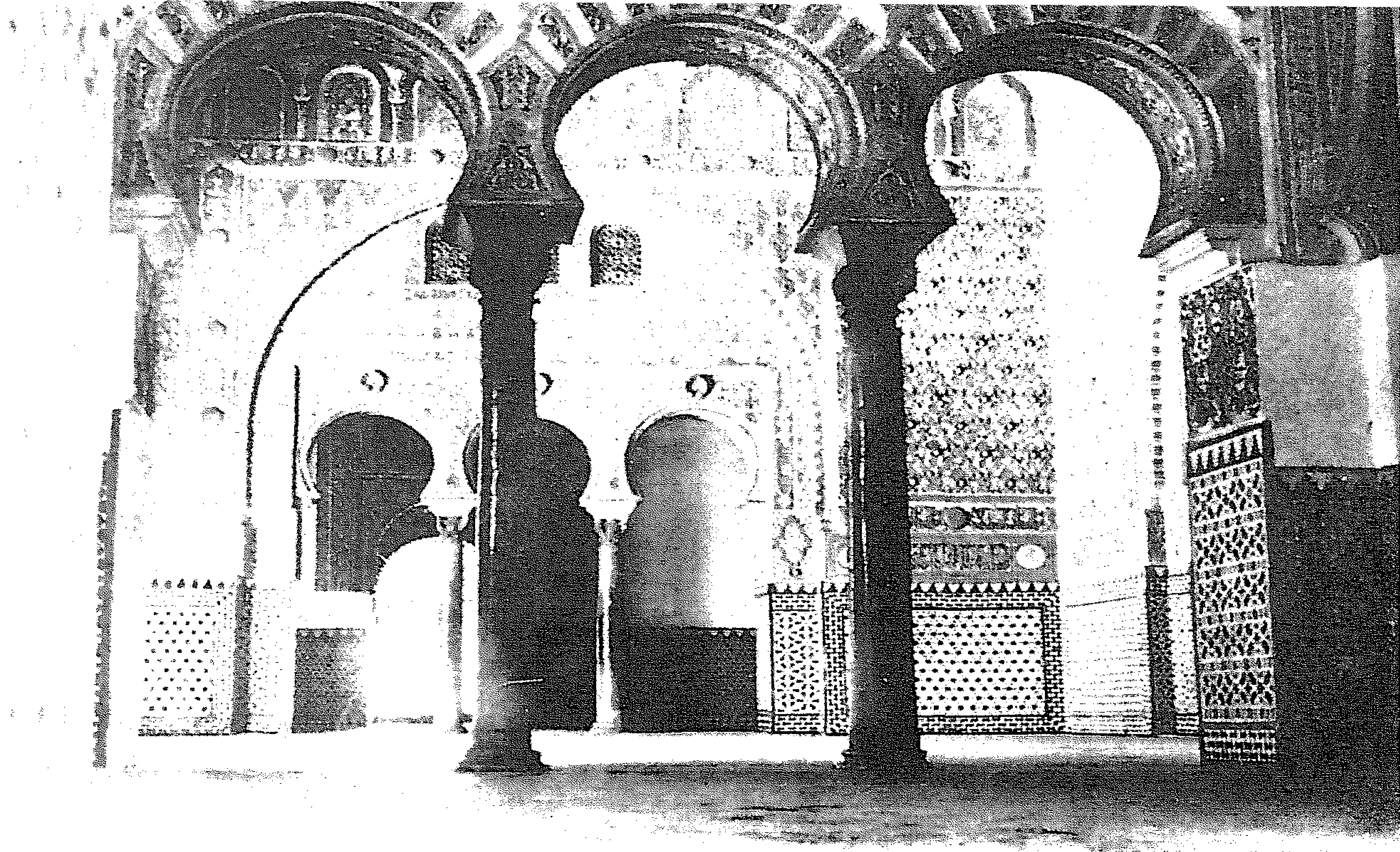
لوحة ١٠٦

زخرفية جصية طليطلية فى صحن الوصيفات بقصر السيد بدرو (إشبيلية) .



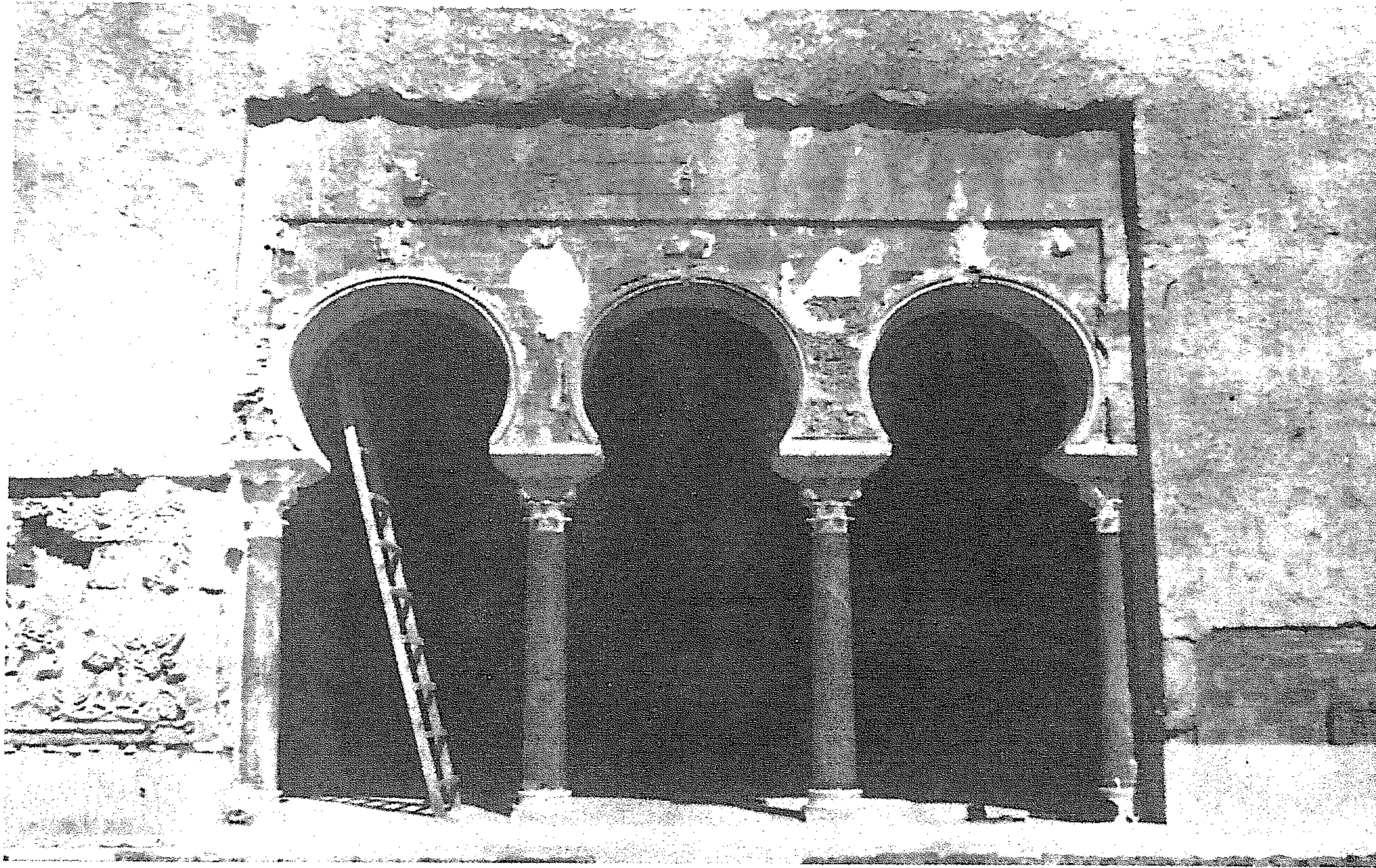
لوحة ١٠٧

زخرفة جصية في صحن الوصيفات - قصر السيد بدرو (إشبيلية)



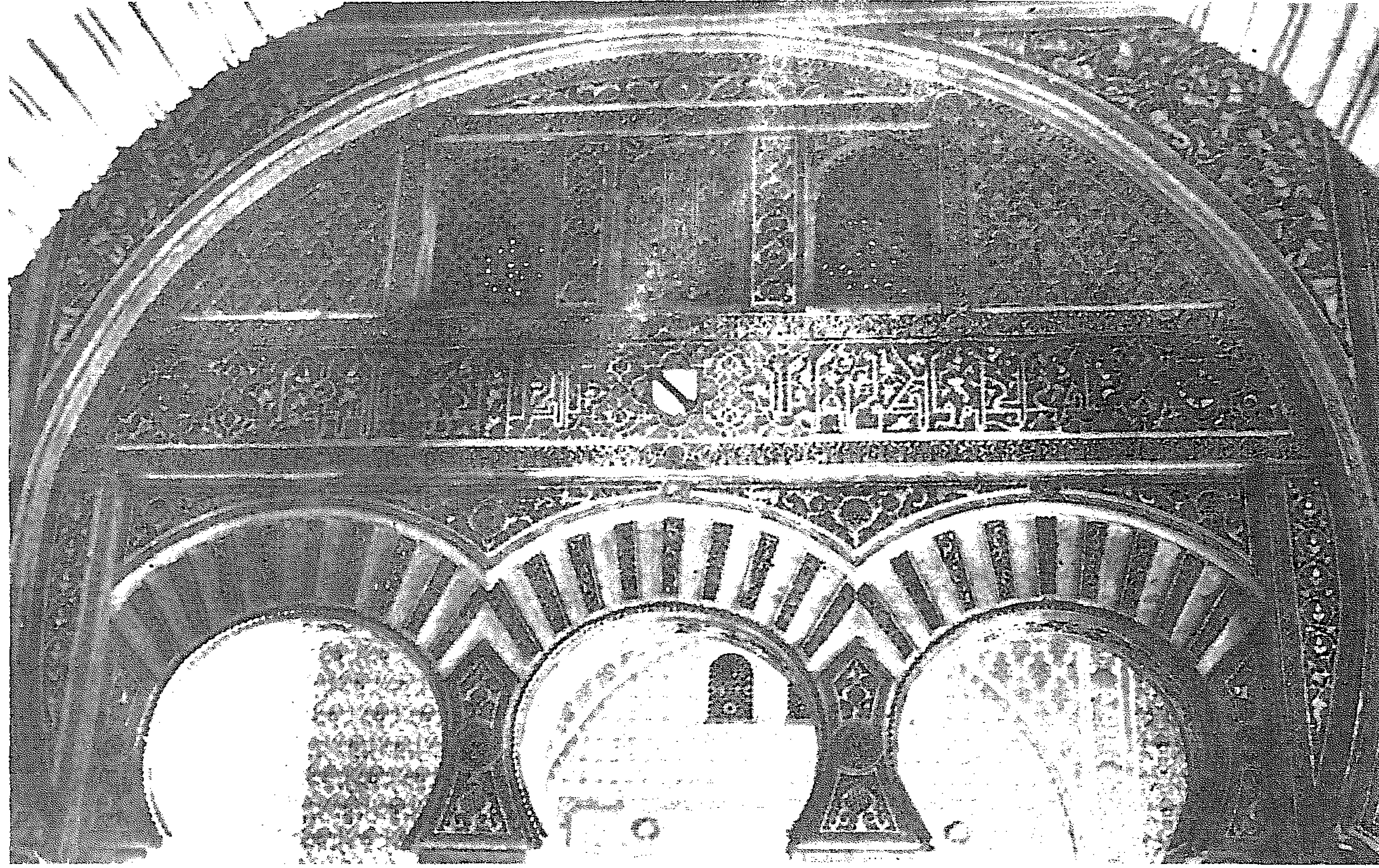
لوحة ١٠٨

صالون السفراء فى قصر السيد بدرو (إشبيلية)



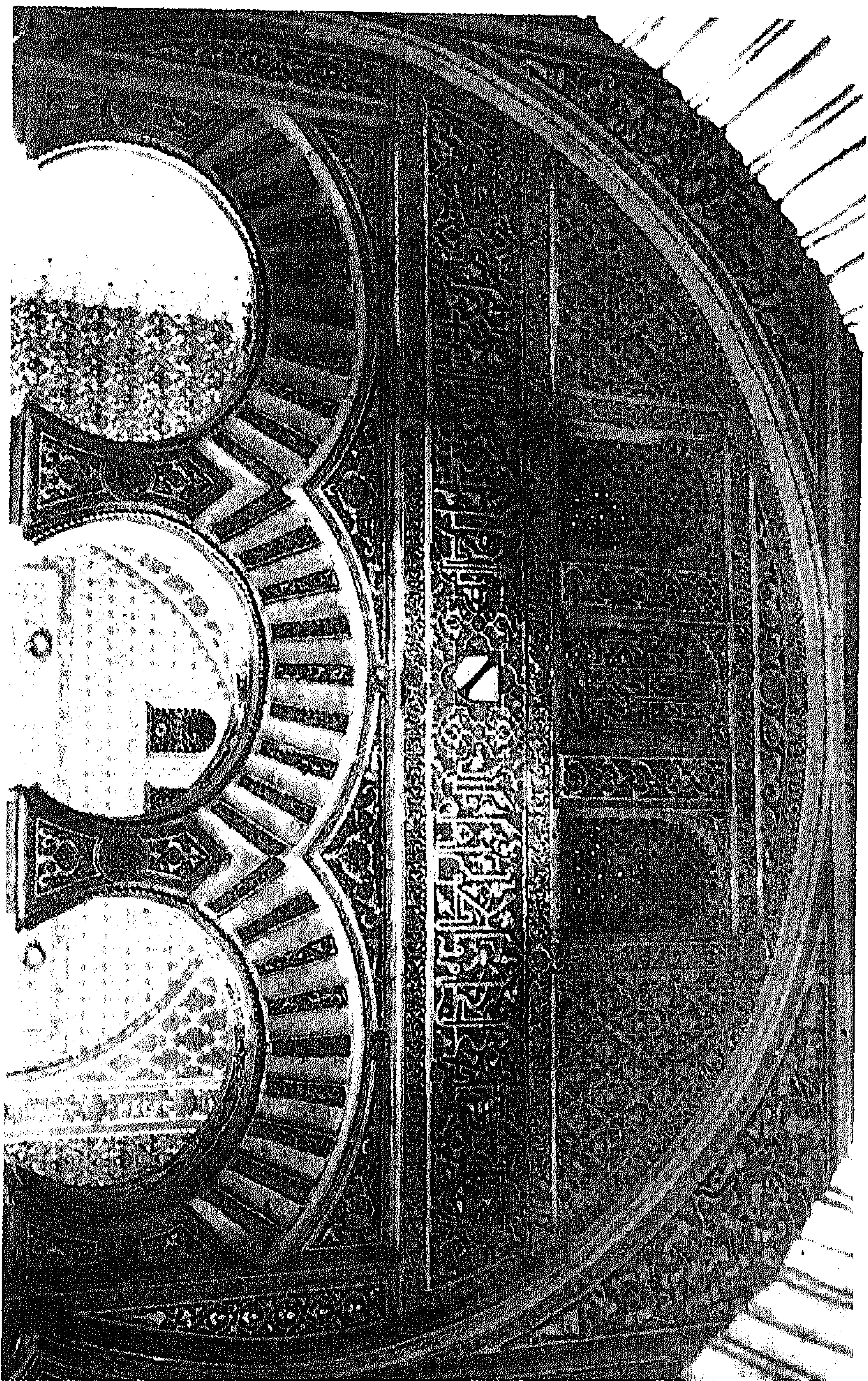
لوحة ١٠٨ مكرر

عقود فى الصالون الكبير – بمدينة الزهراء



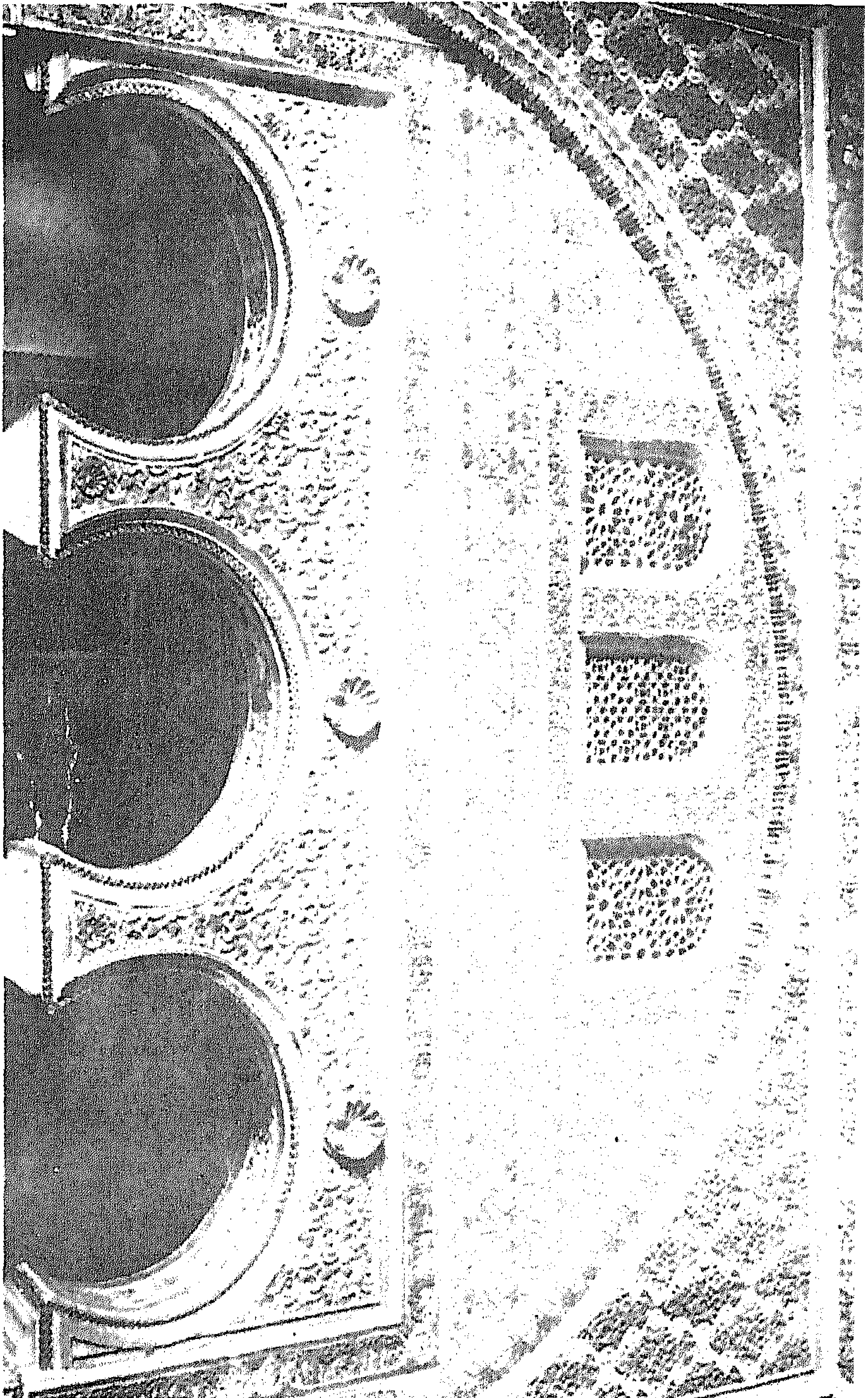
لوحة ١٠٩

زخرفية جصية فى قصر السيد بدرو (إشبيلية)



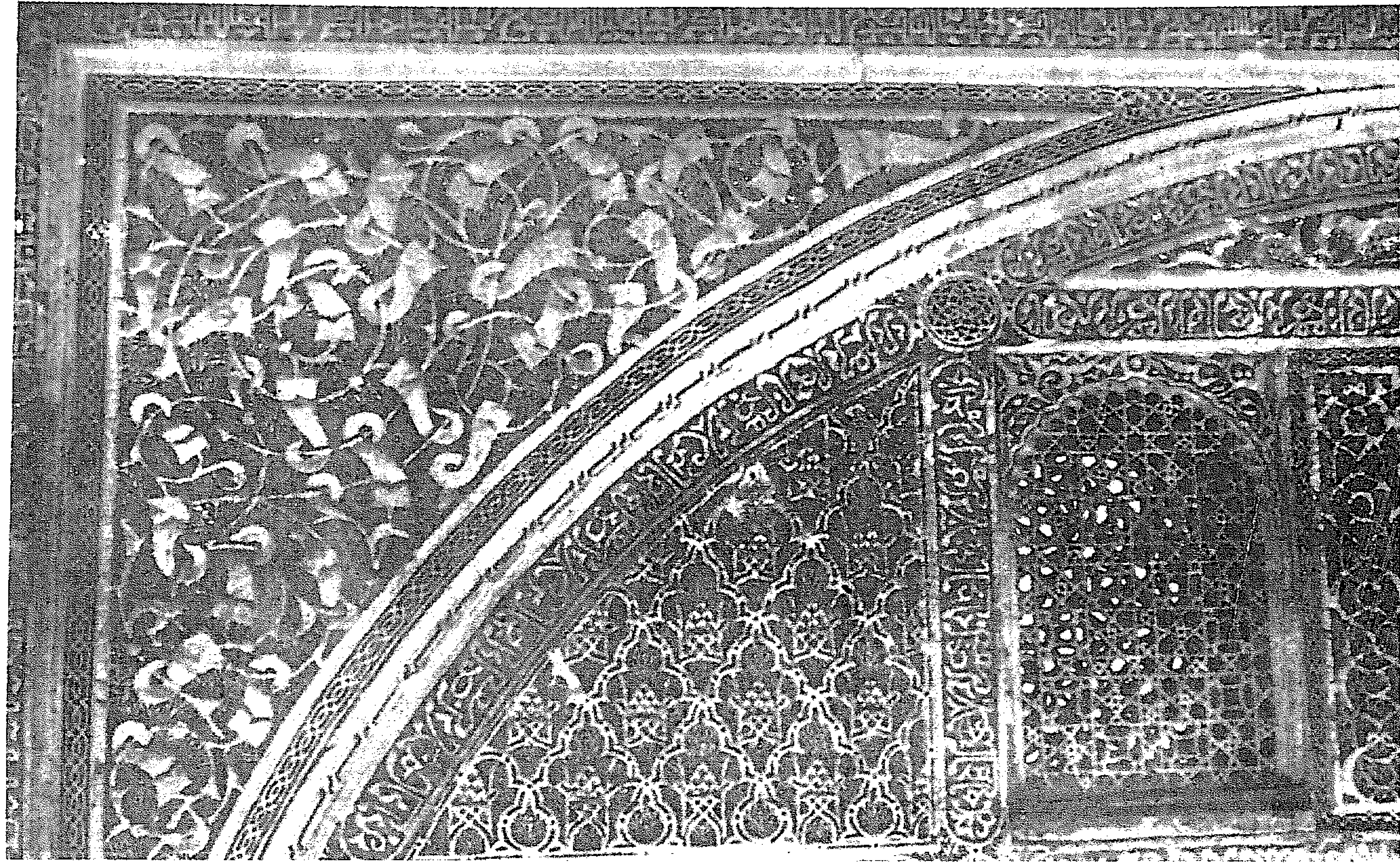
لوحة ١١٠

زخرفة جصية بقصر السيد بدرو (بقصر إشبيلية)



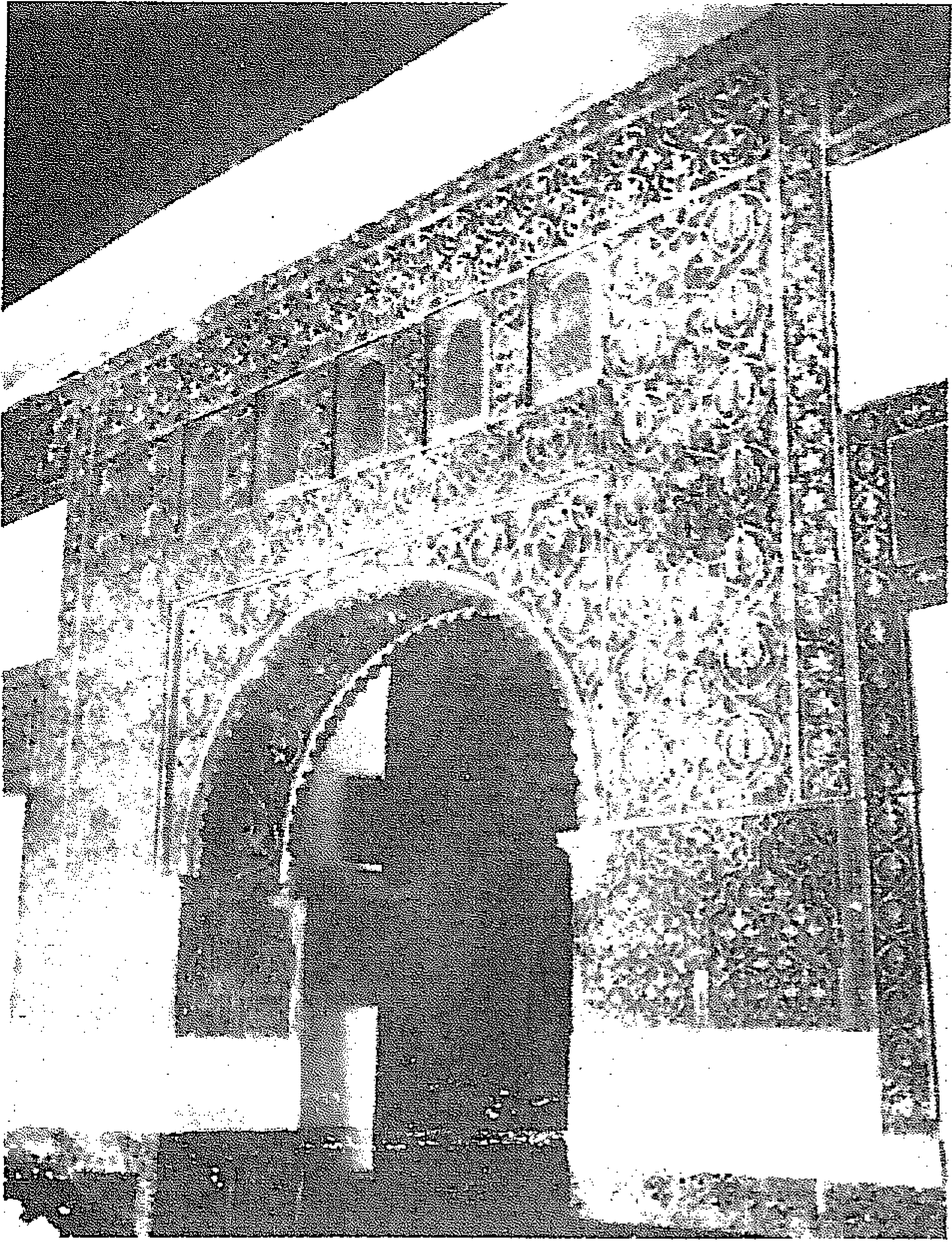
لوحة ١١١

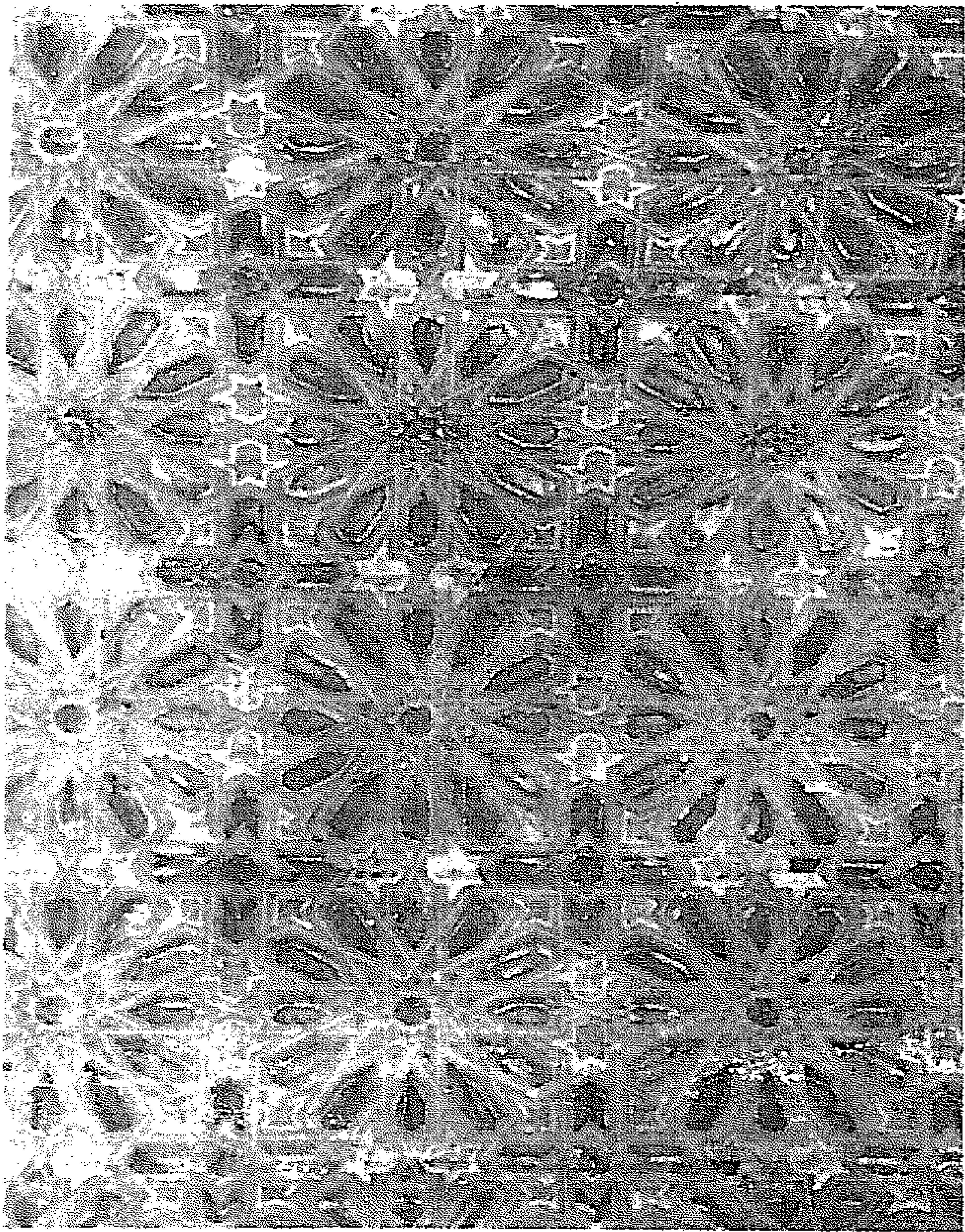
زخرفة جصية غرناطية في صالون السفراء بقصر السيد بدرو (إشبيلية)



لوحة ١١٢

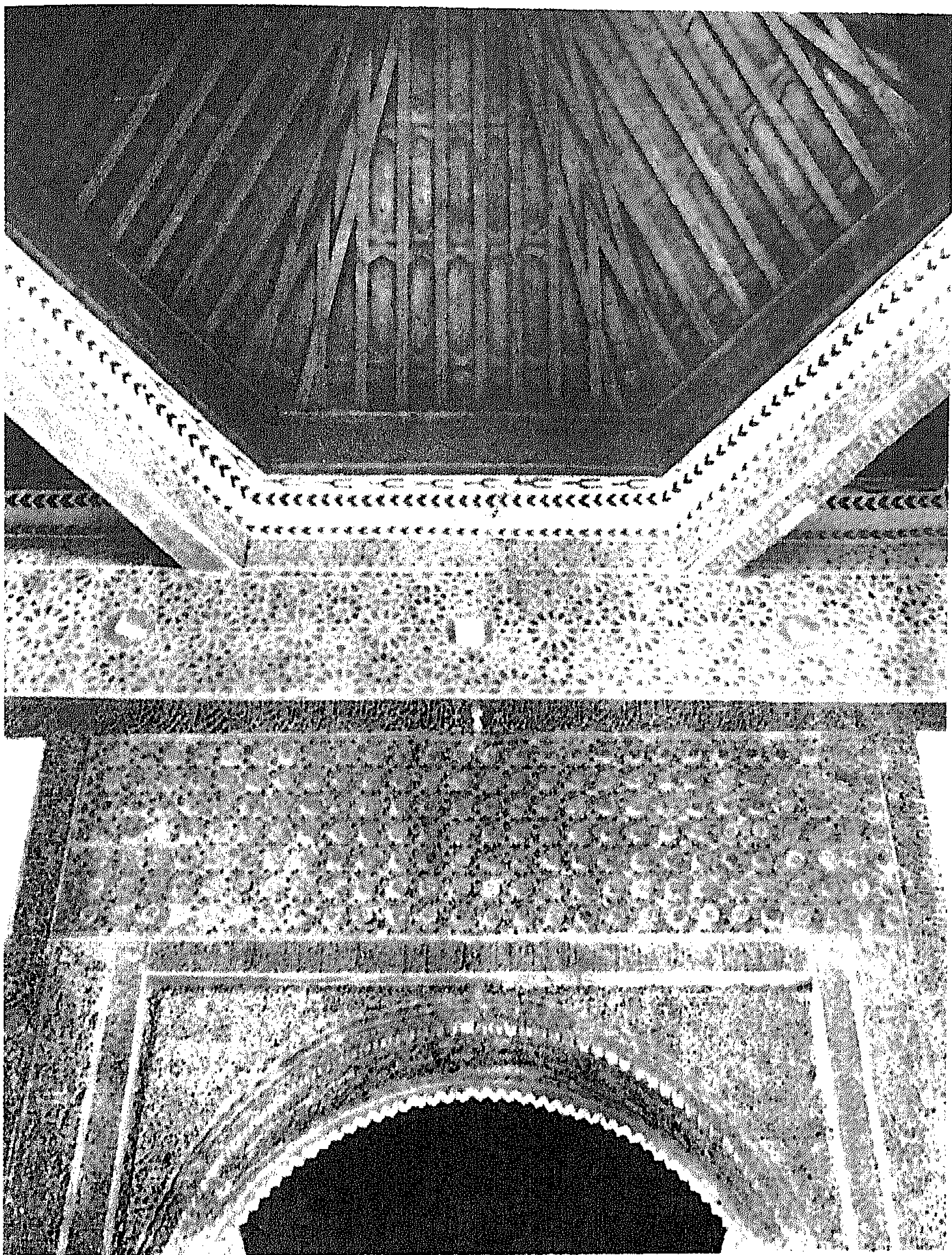
زخارف جصية بقصر السيد بدرو (إشبيلية)





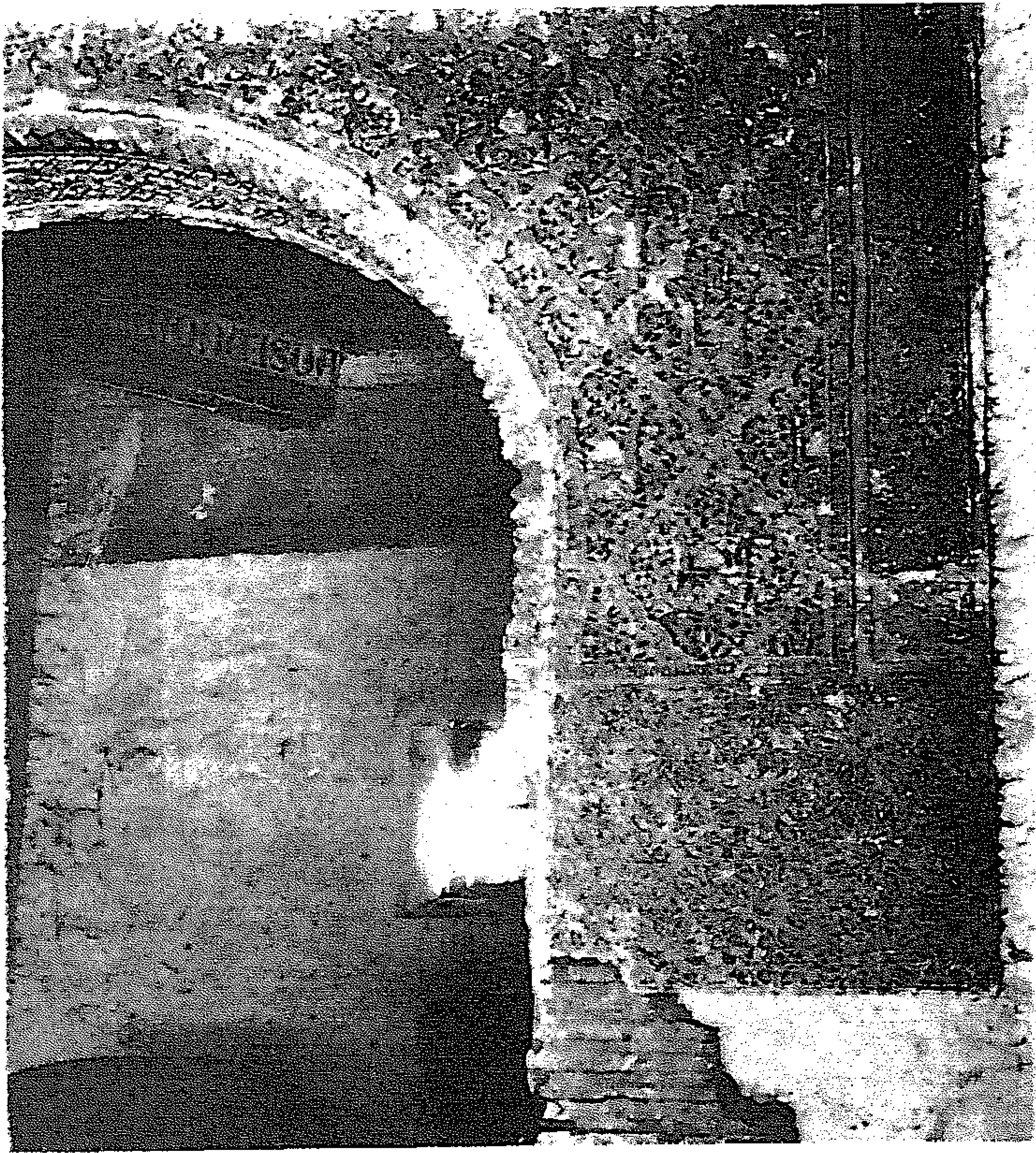
لوحة ١١٣

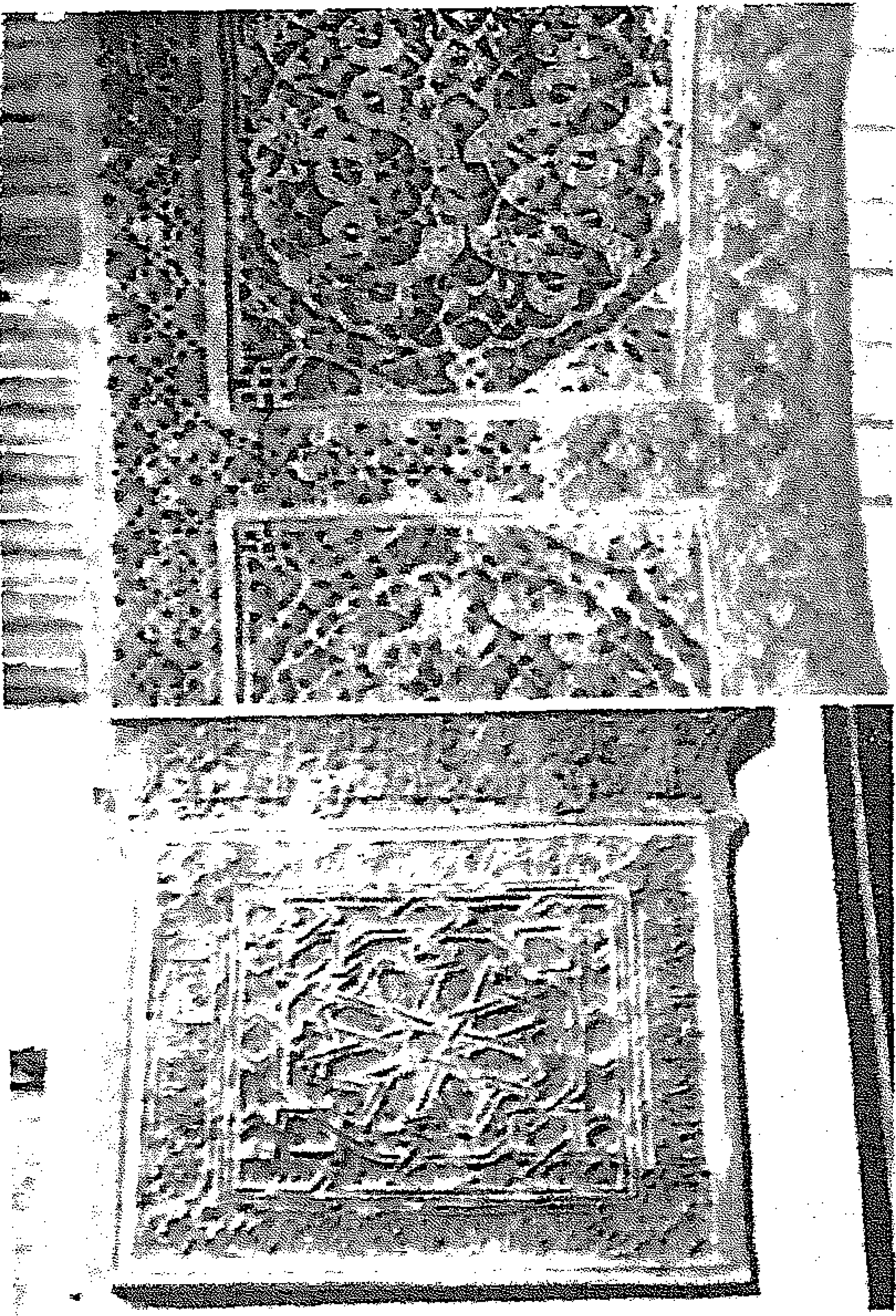
لوحة ميسا بطليطلة : أ:الواجهة الداخلية . ب: تفاصيل فى السقف



لوحة ١١٤

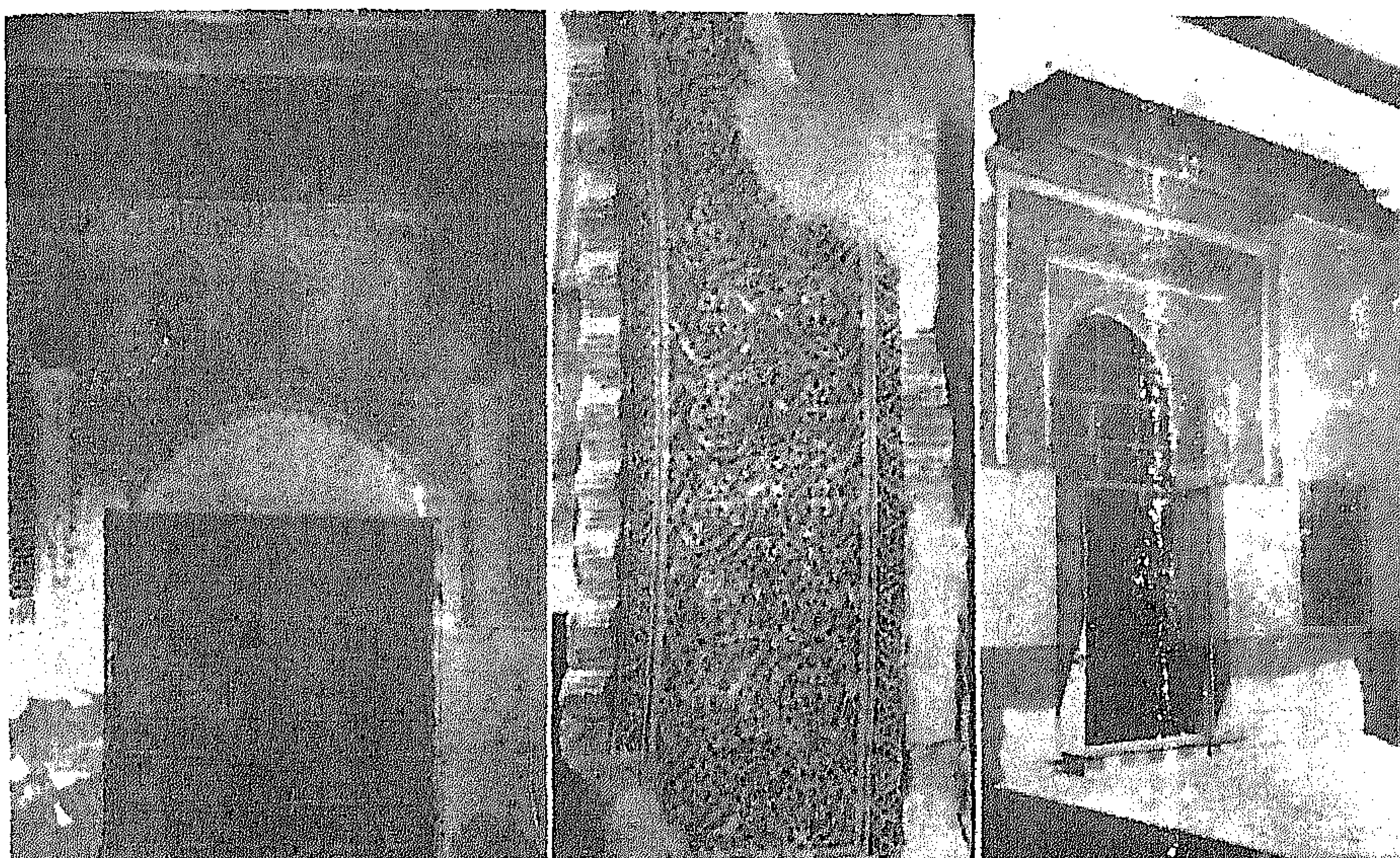
حجرة جانبية فى صالون " ورشة المسلم " (طليطلة) .



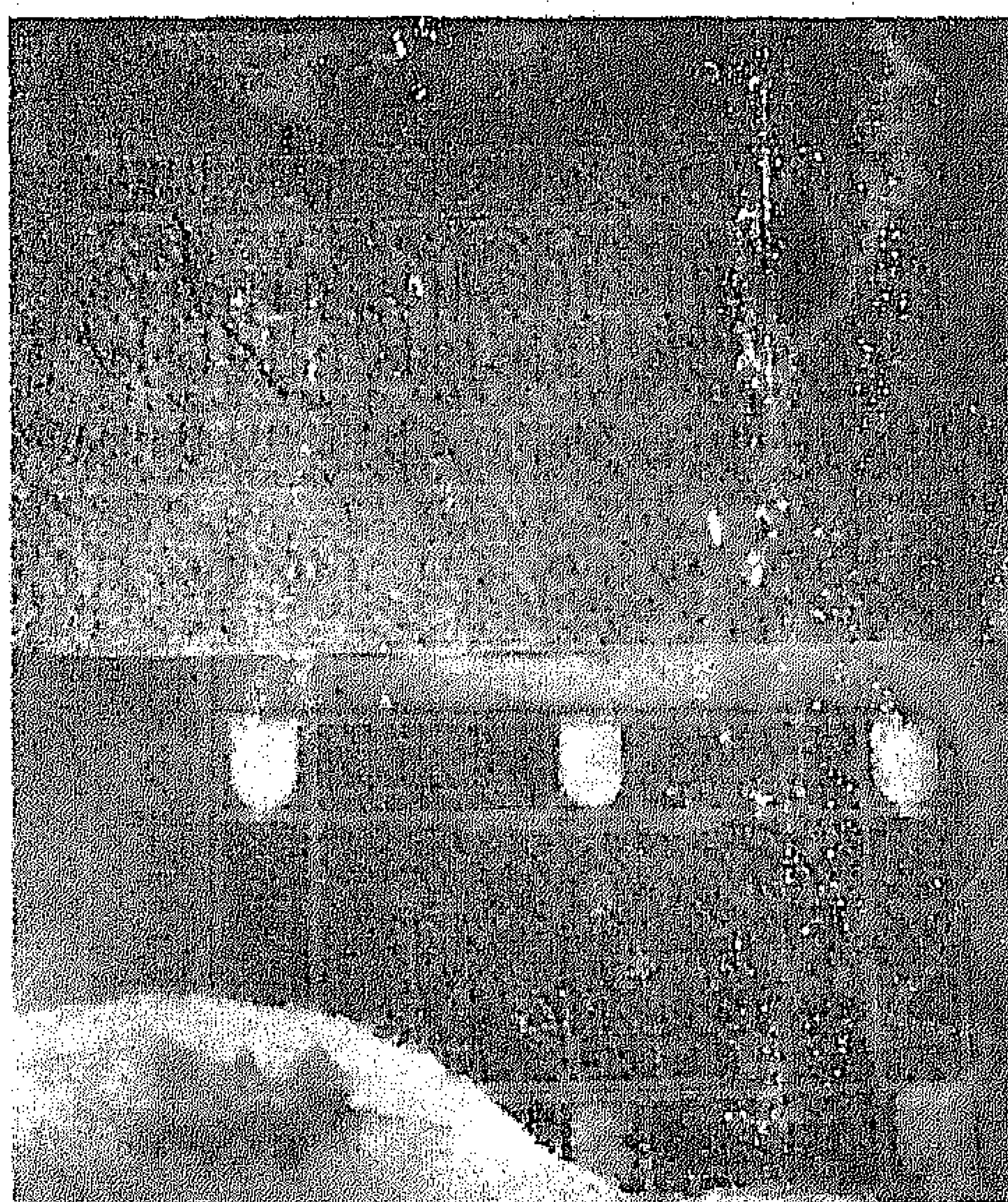


لوحة ١١٥

زخارف جصية فى صالون ورشة السلم – طليطلة



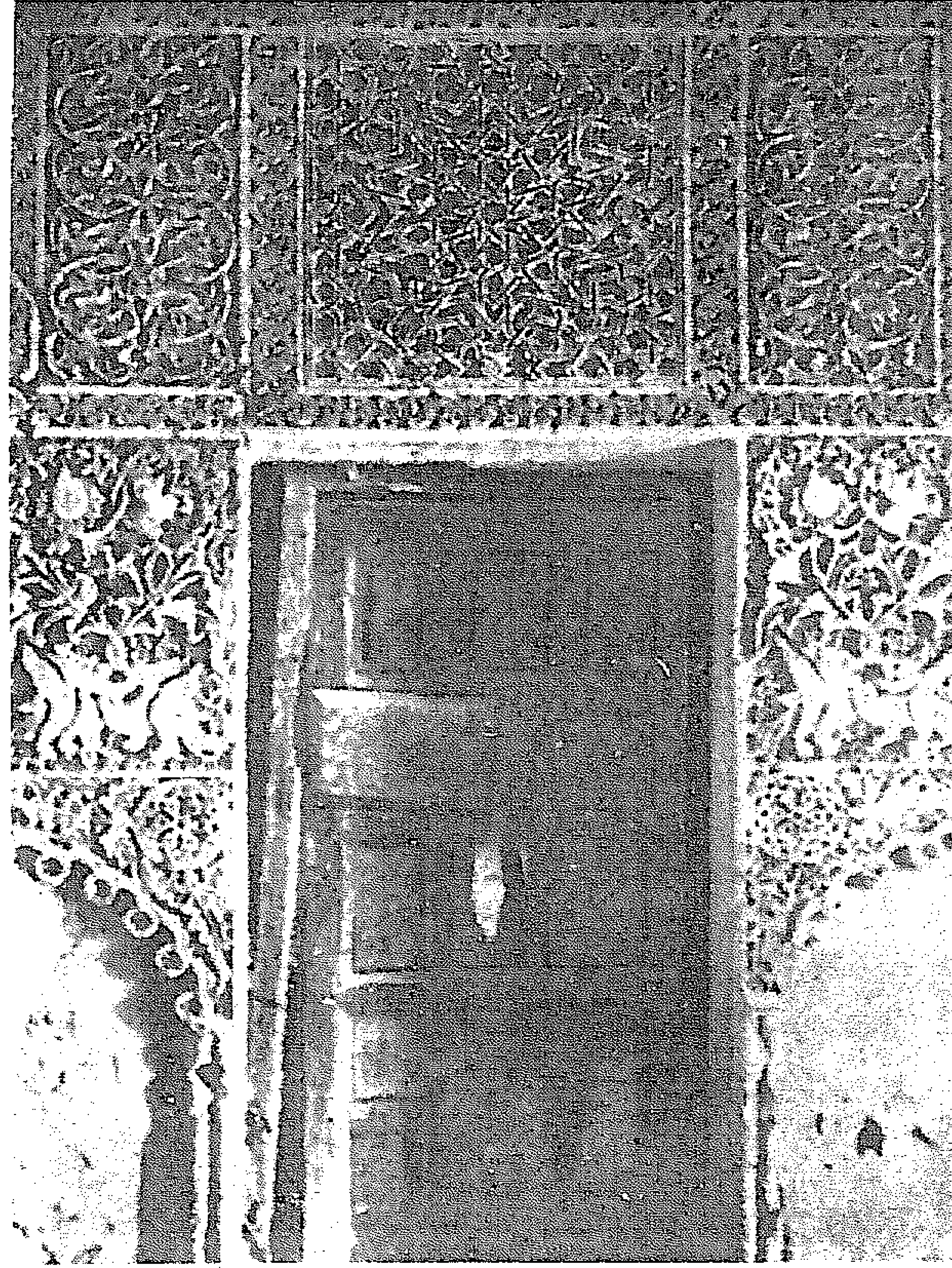


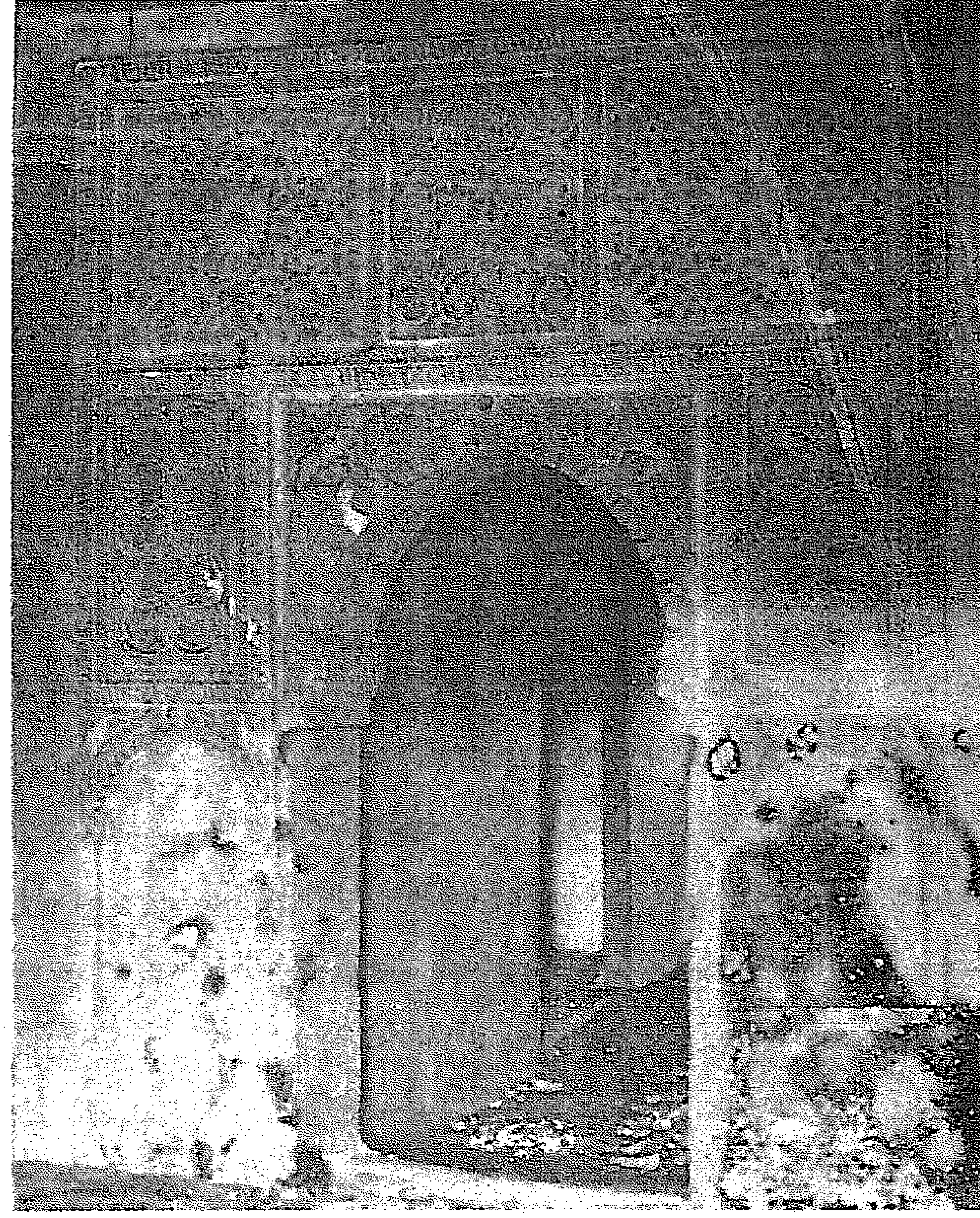


لوحة ١١٦

زخارف جصية مدجنة فى طليطلة أ، ب، ج : دير سانتا إيزابيل ، د : دير لا كونثبثيون فرانثيسكا

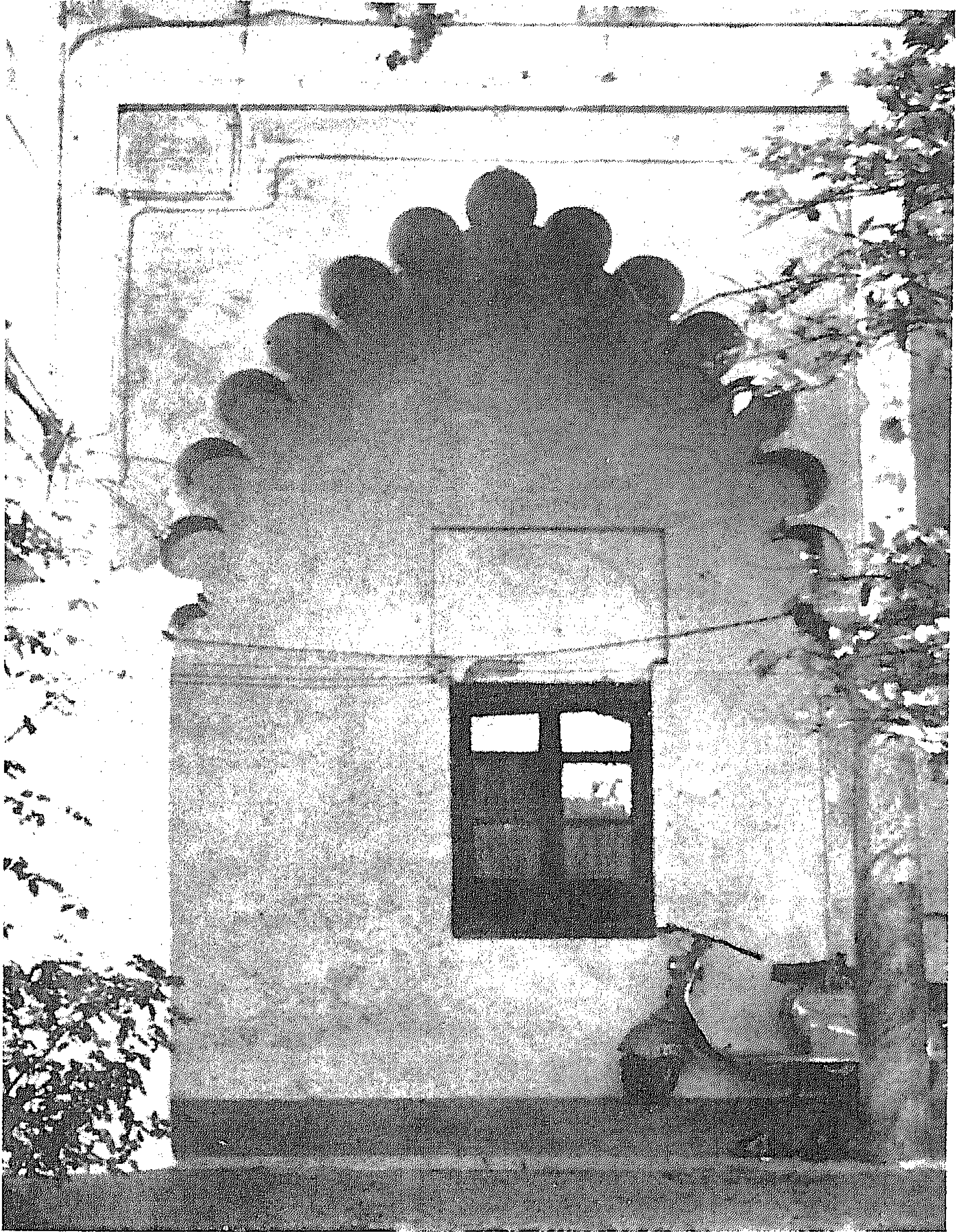
هـ: قصر سويروتيث و : سان خوان دى لا بنتنثيا





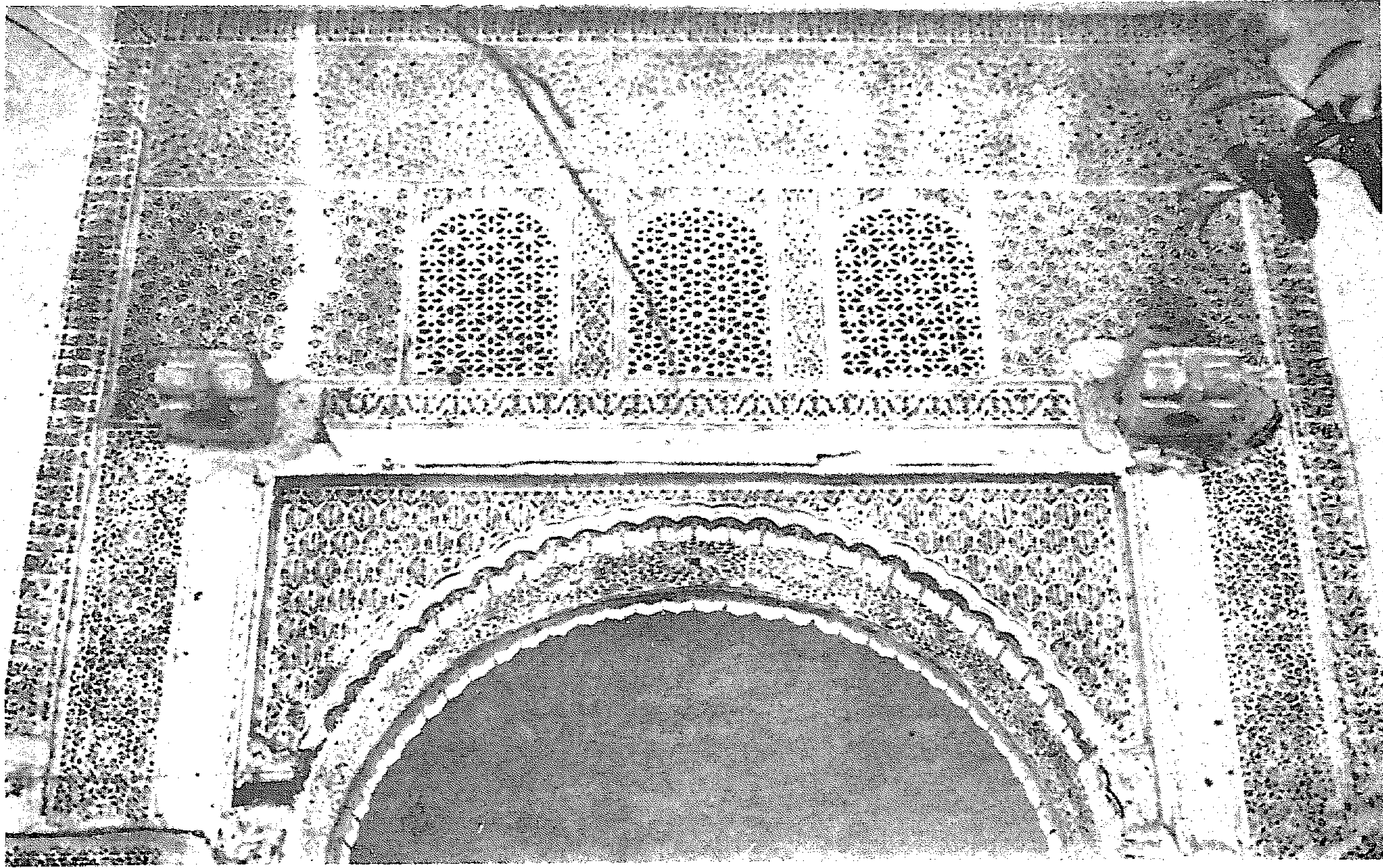
لوحة ١١٧

زخارف جصية فى قصر كوريل دى آخوس (زالت من الوجود) (بلد الوليد)



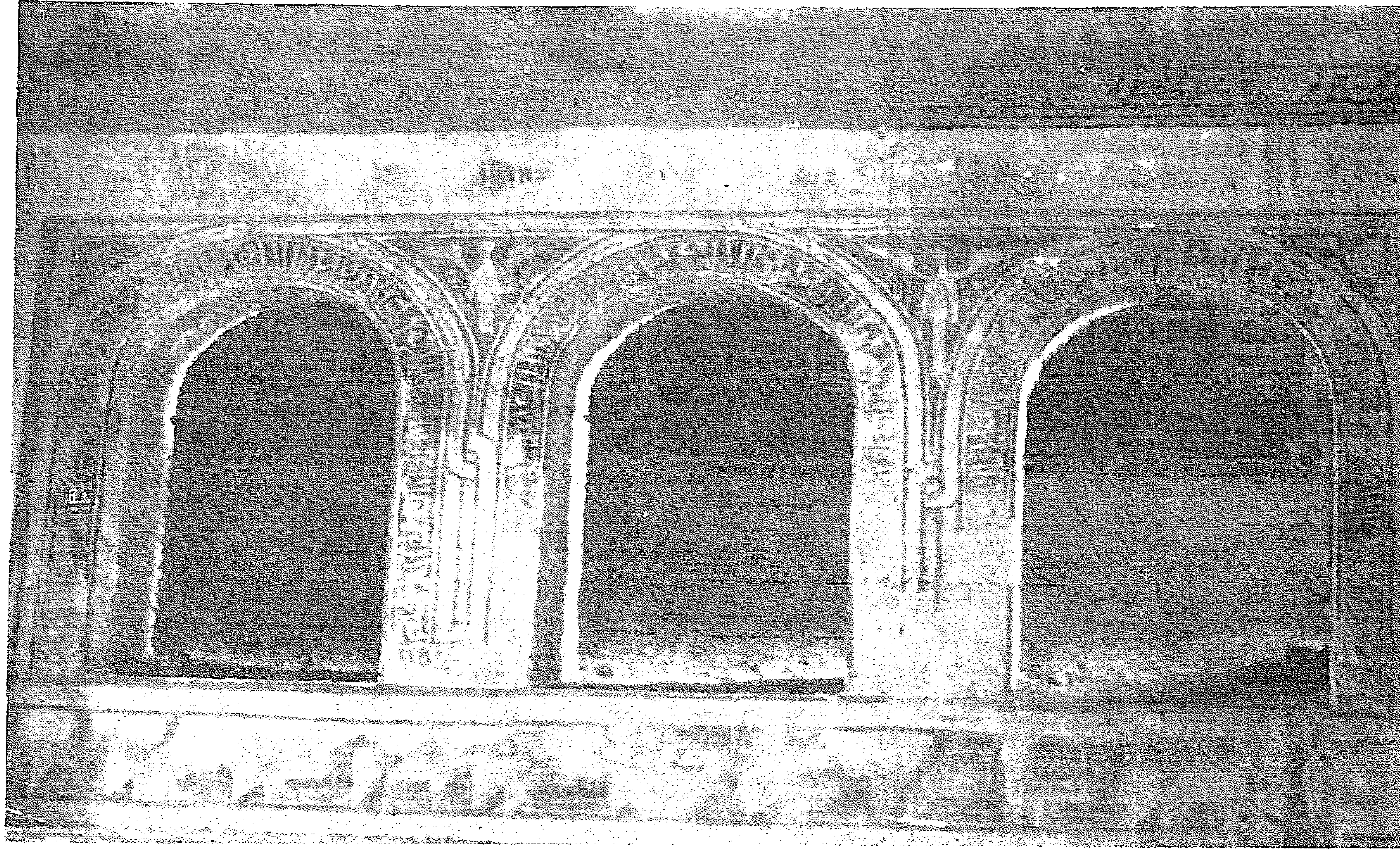
لوحة ١١٨

عقد فى صحن "كاسا دى لاس كامباناس" قرطبة .



لوحة ١١٩

زخرفية جصية مدجنة فى "كاسا دى لاس كامباناس" (قرطبة)

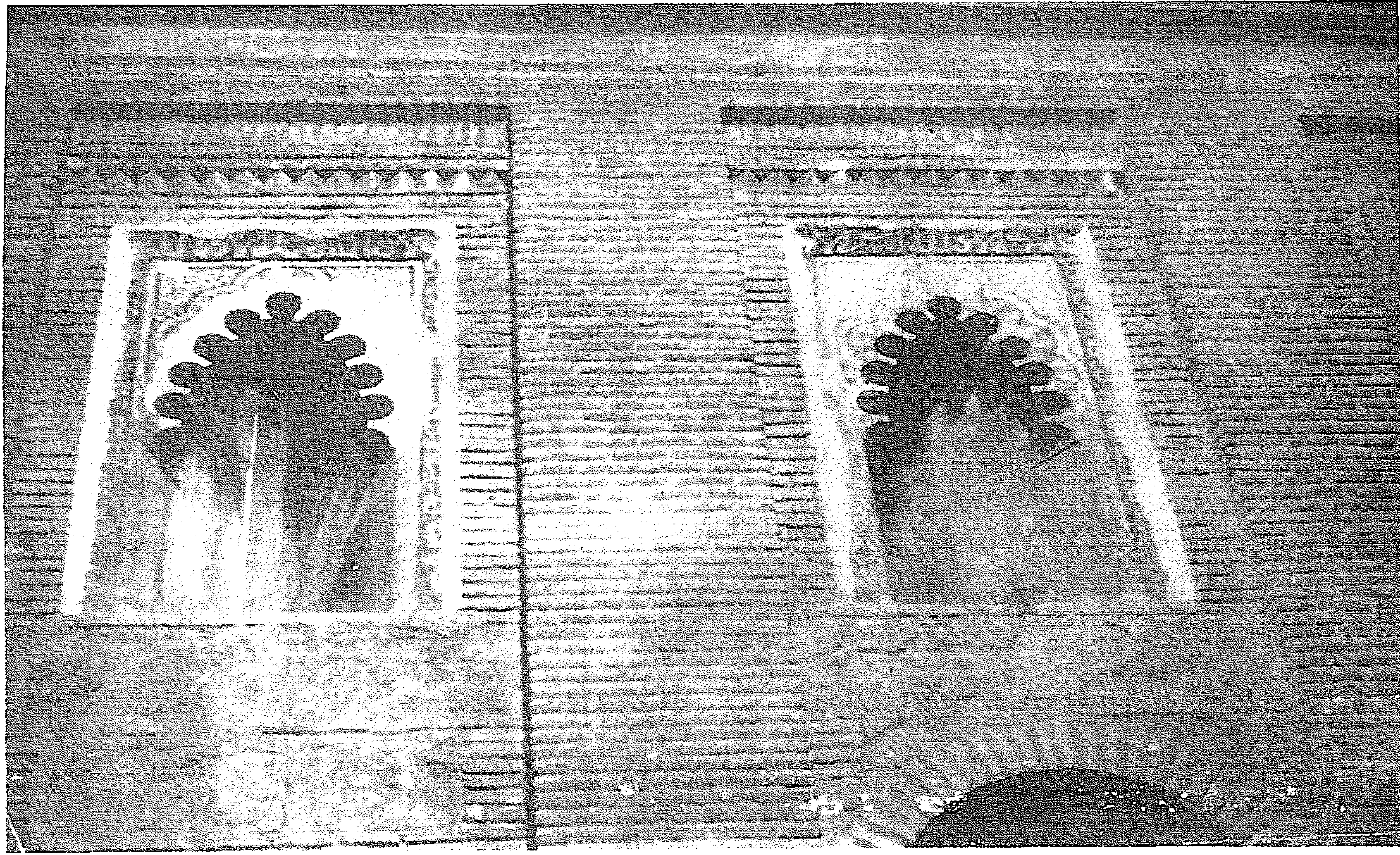


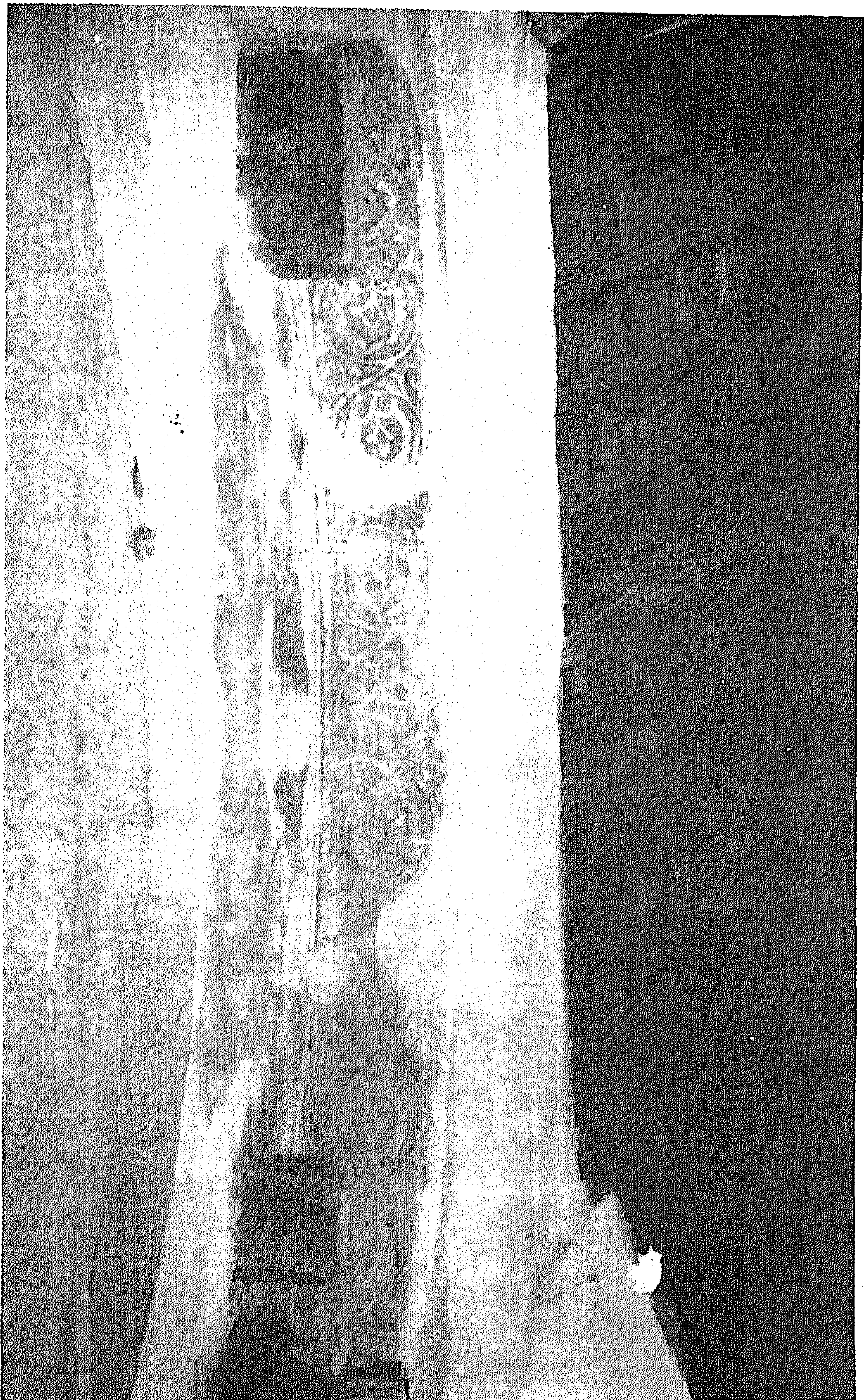
لوحة ١٢٠

نوافذ زائفة فى البلاطة الرئيسية بكنيسة سان رومان

لوحة ١٢١

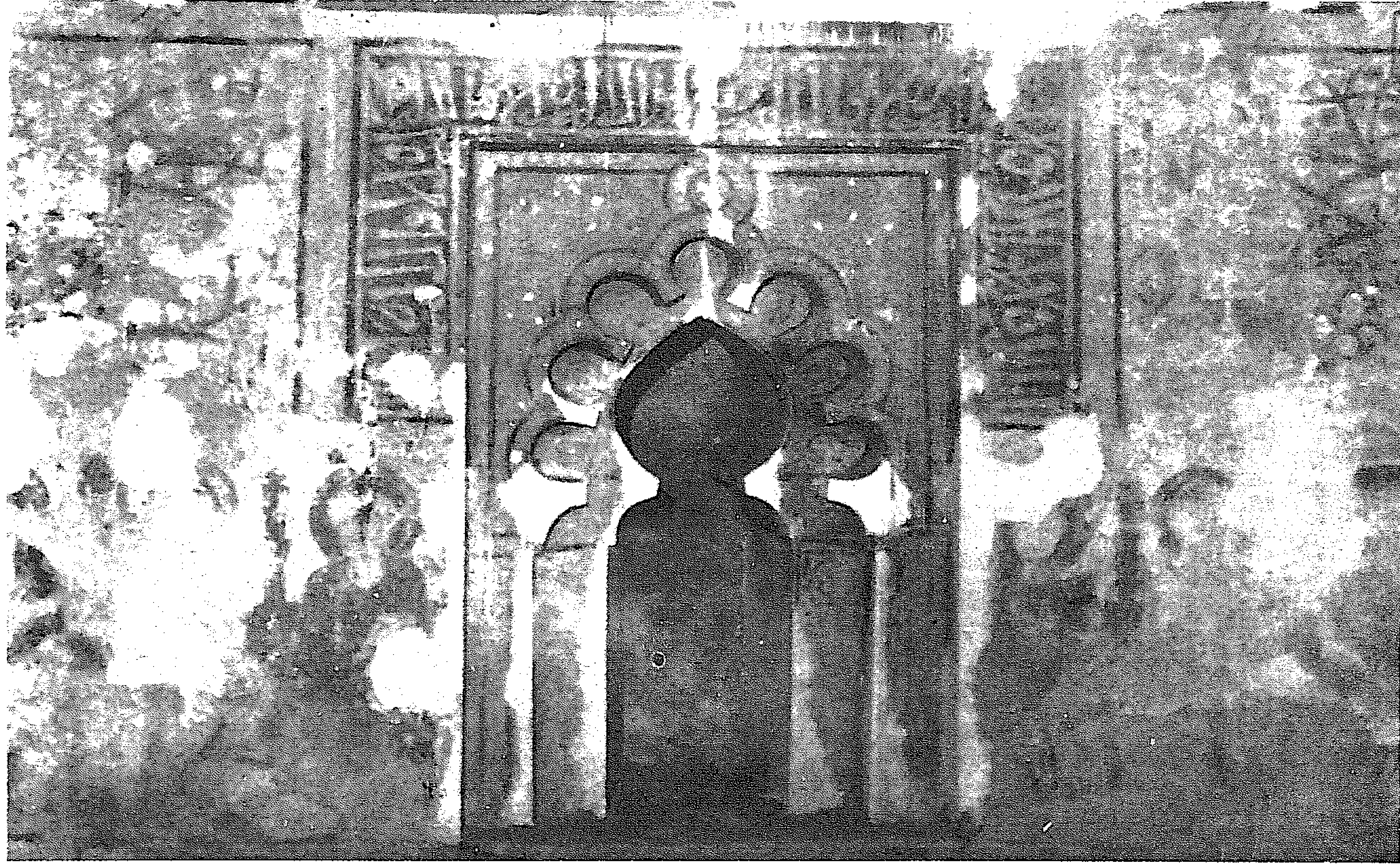
نوافذ في مقصورة سان رومان - طليطلة





لوحة ١٢٢

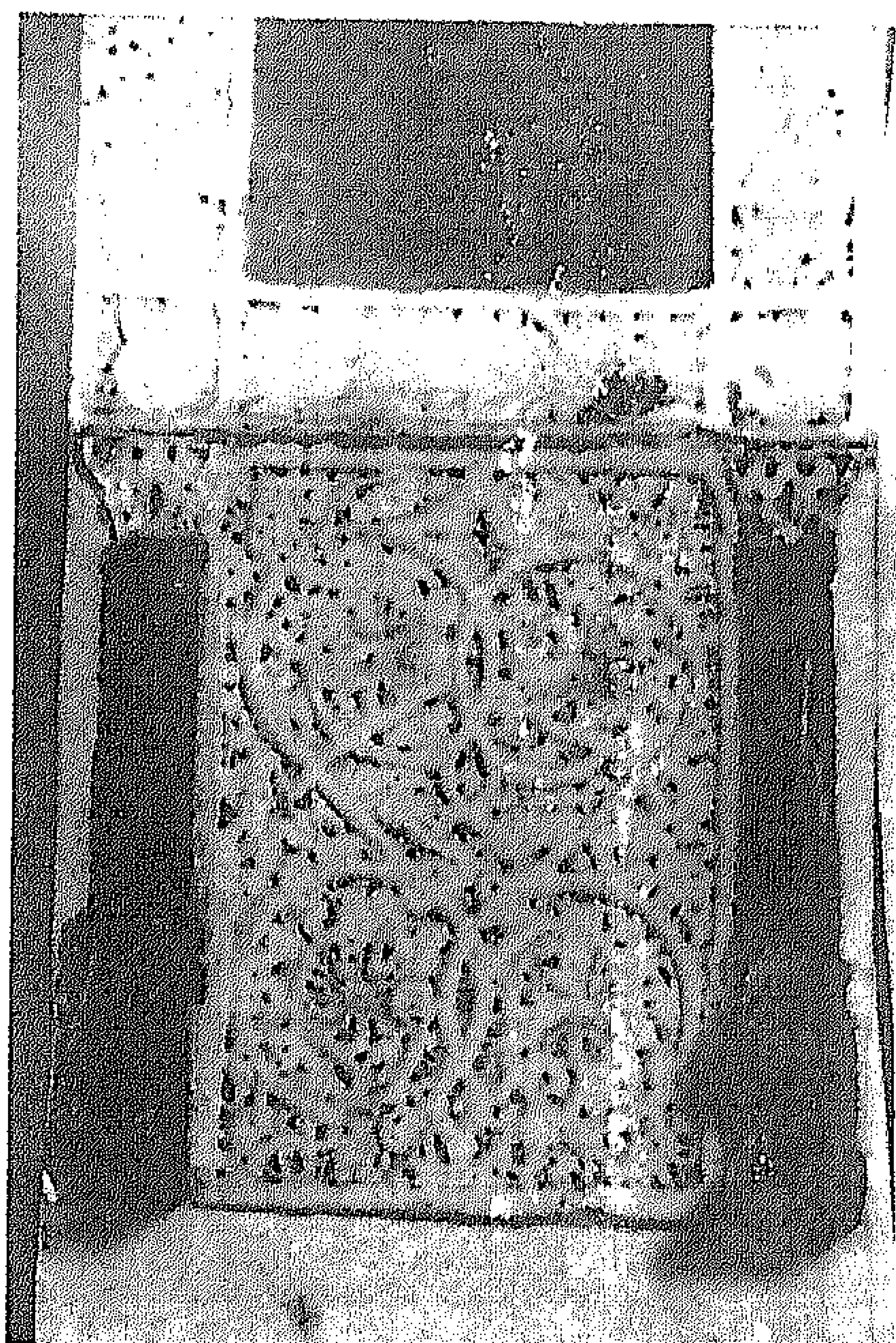
عقد بوابة كنيسة سان رومان - طليطلة



لوحة ١٢٣

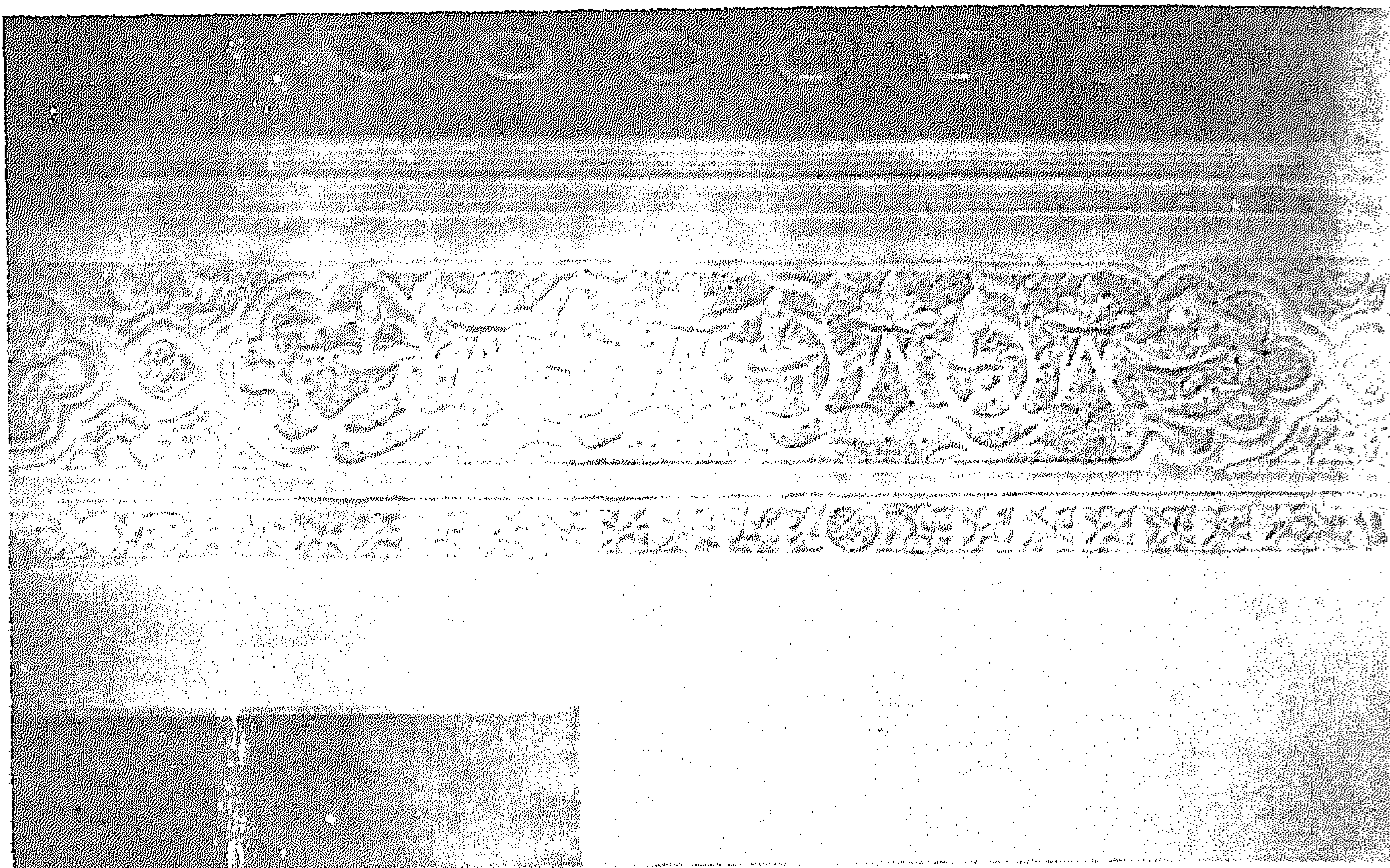
نافذة من جدار الصدر – كنيسة سان رومان – طليطلة

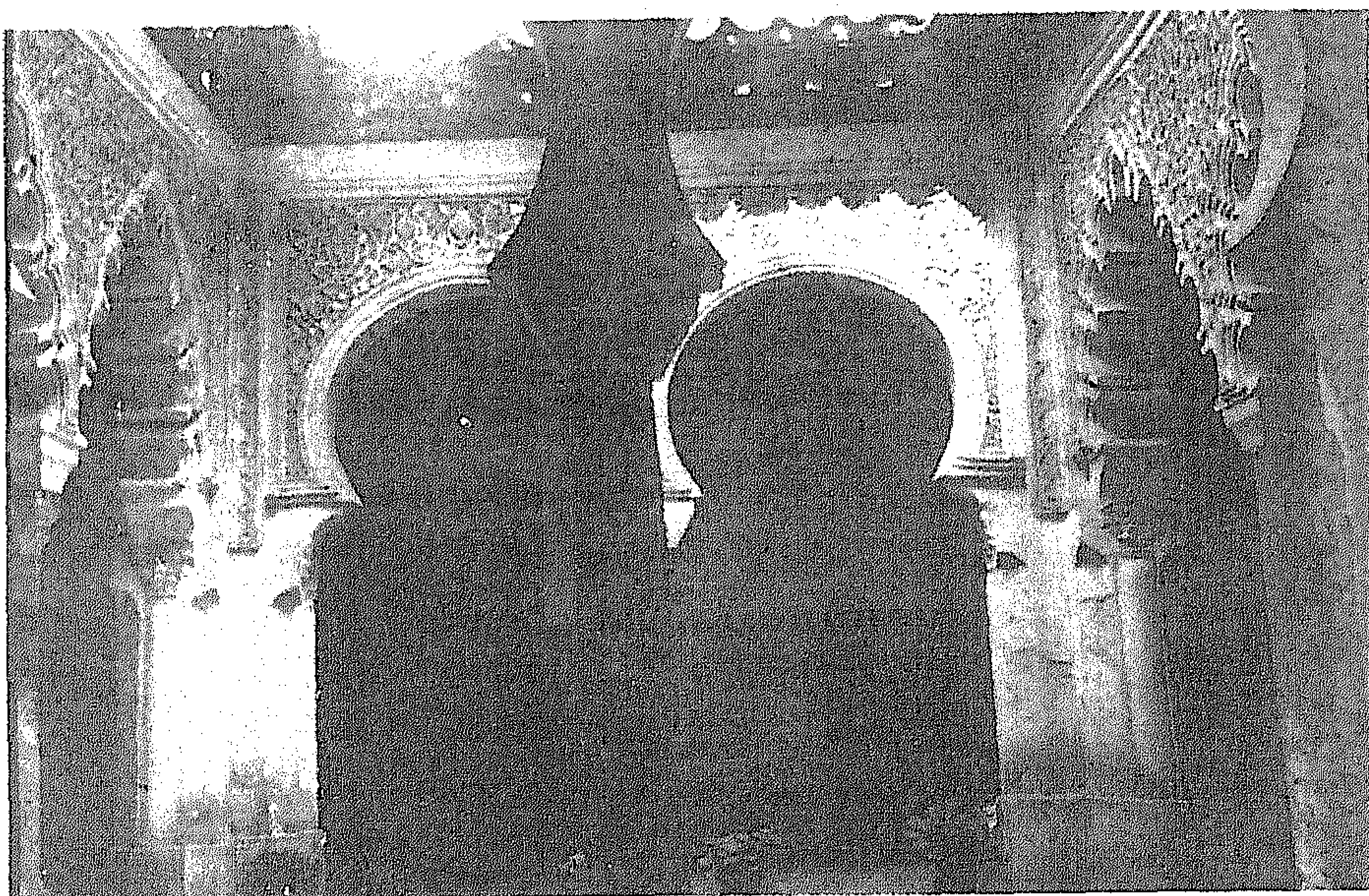




لوحة ١٢٤

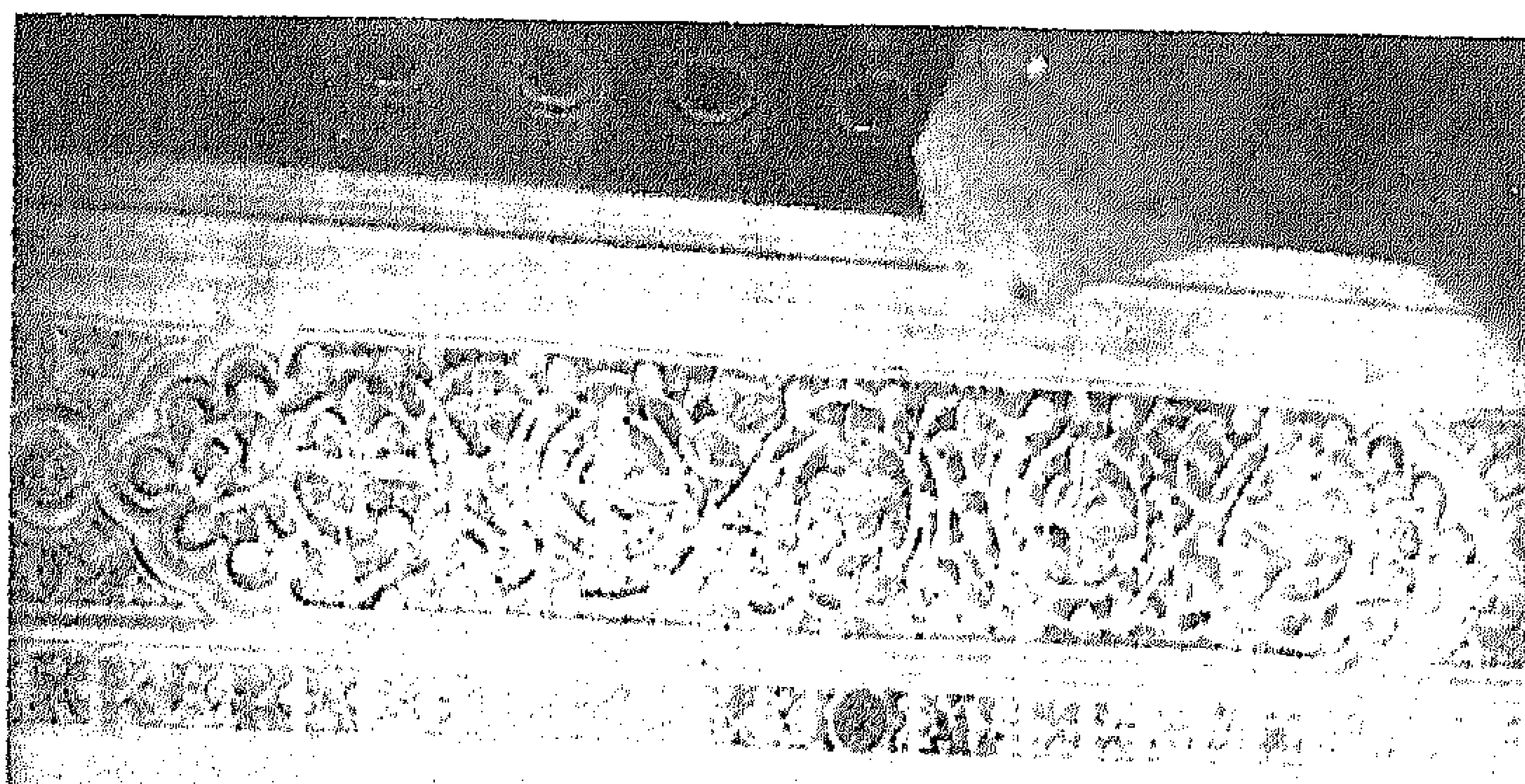
زخارف جصية فى كنيسة سانتا ماريا دى إيسكاس (طليطلة)

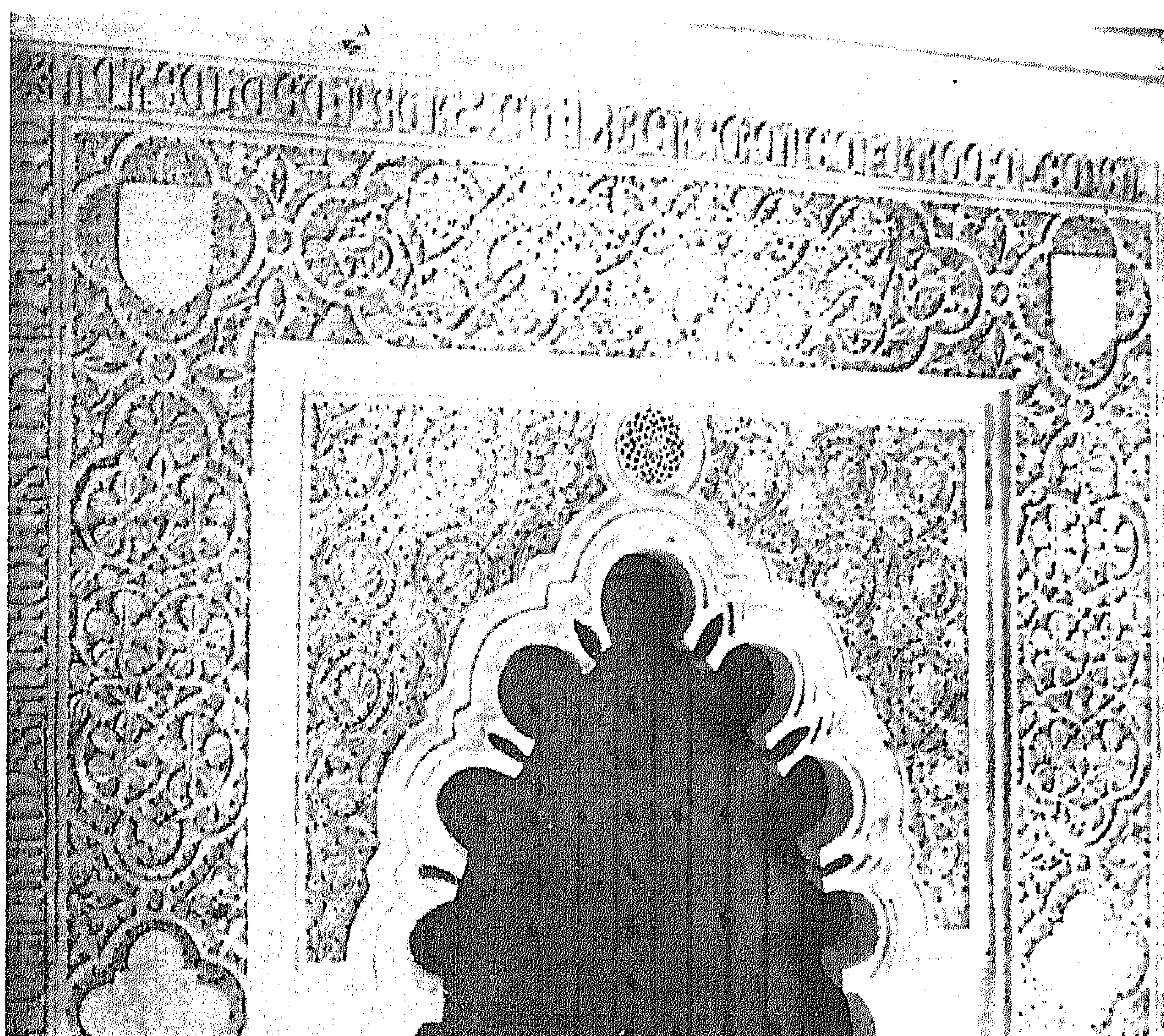




لوحة ١٢٥

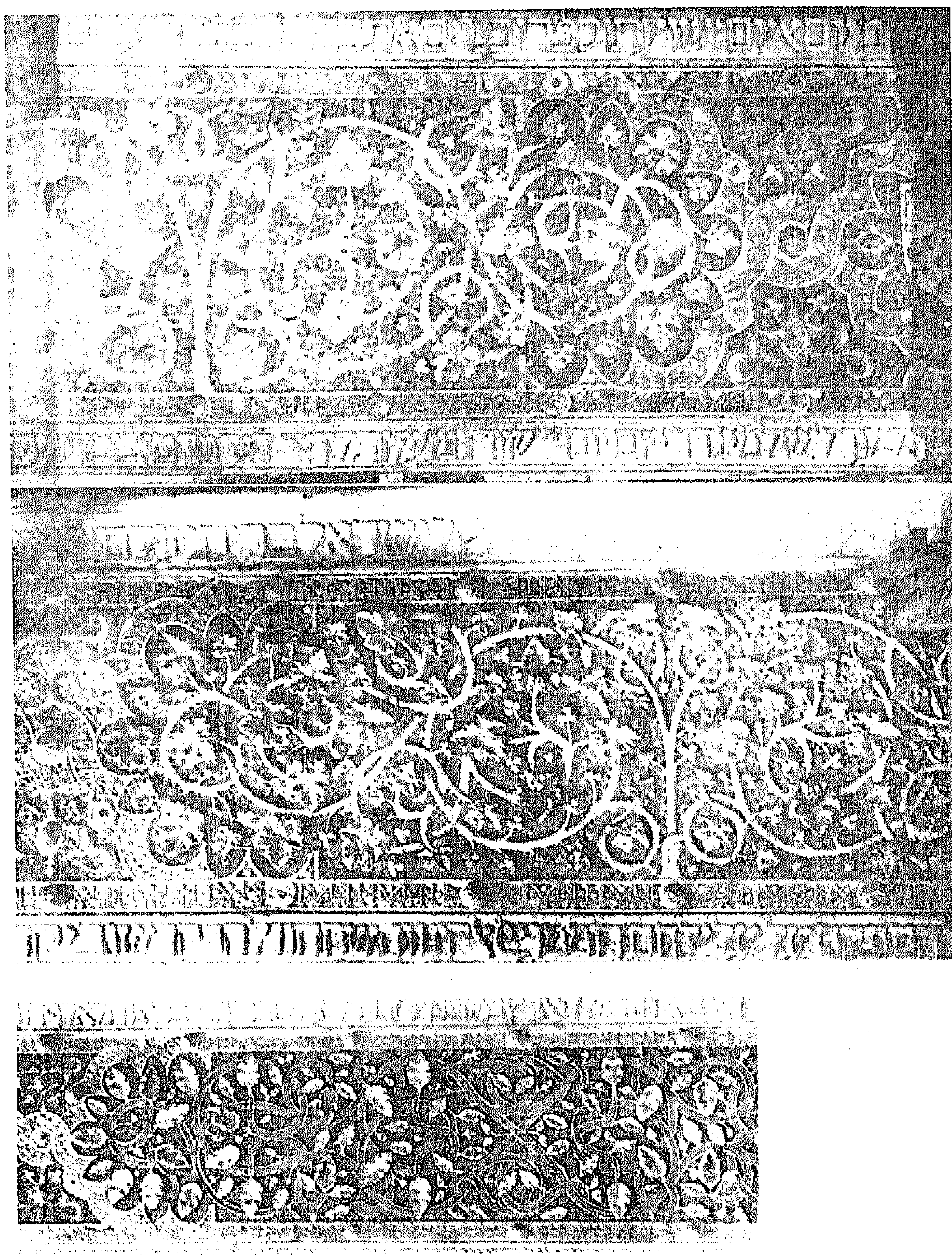
زخارف طليطلة فى الصحن المجاور للمصلى الذهبى- قصر تورديسياس





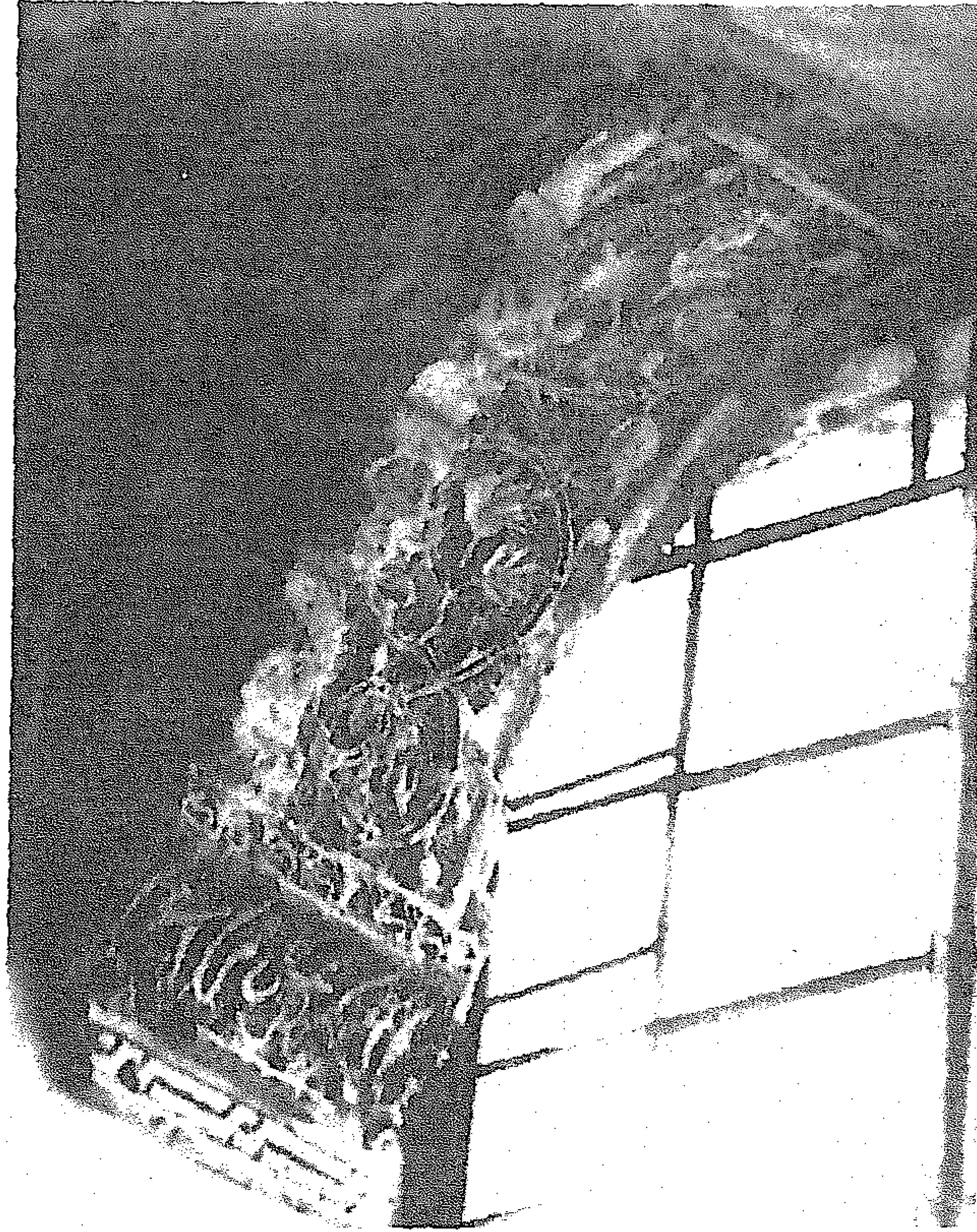
لوحة ١٢٦

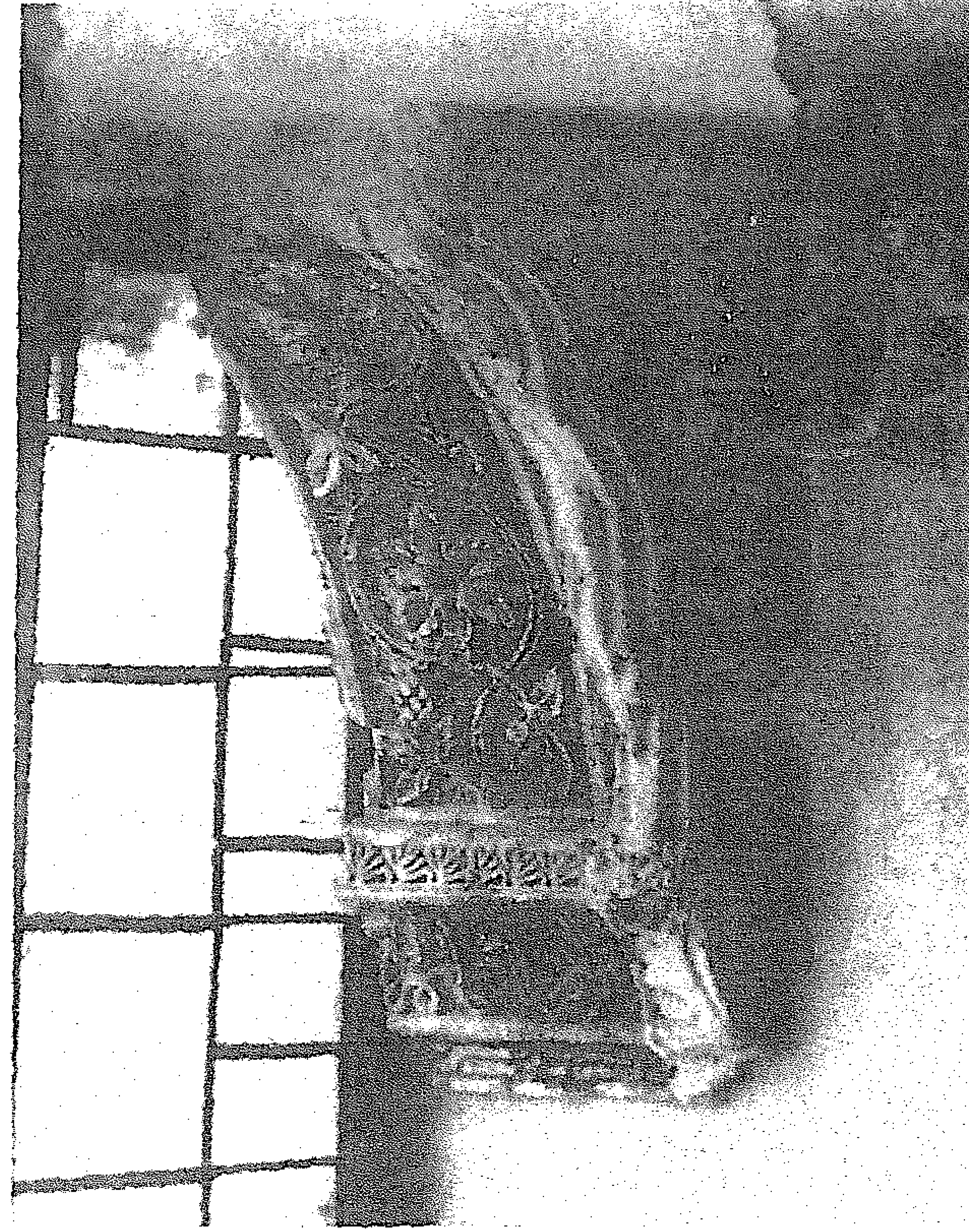
زخارف جصية عليها أشكال نباتية طليطلية فى صحن المصلى الذهبى بقصر torديسياس



لوحة ١٢٧

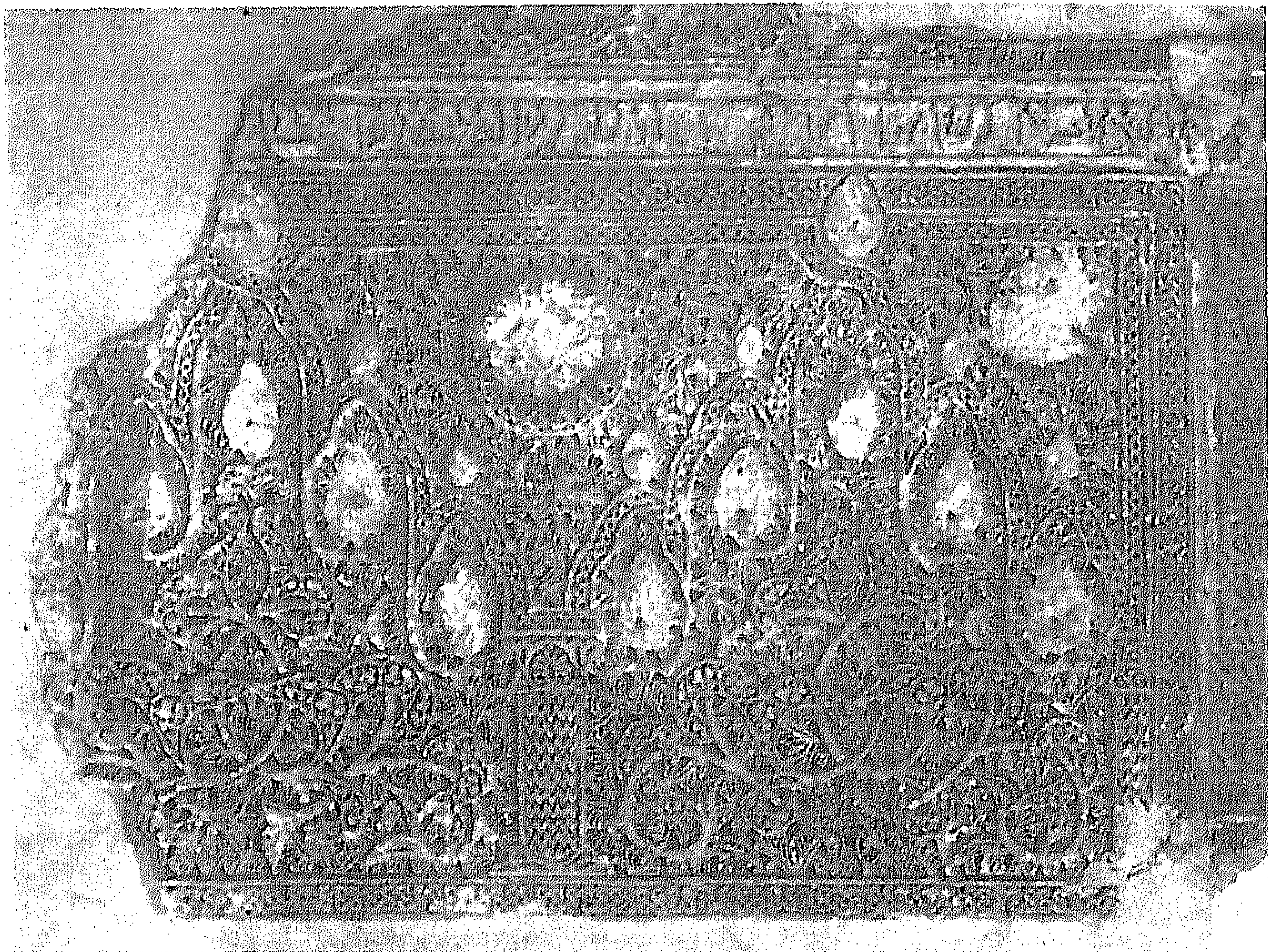
أفاريز ذات زخرفية طبيعية طبيعية – معبد الترانستو (طليطلة)

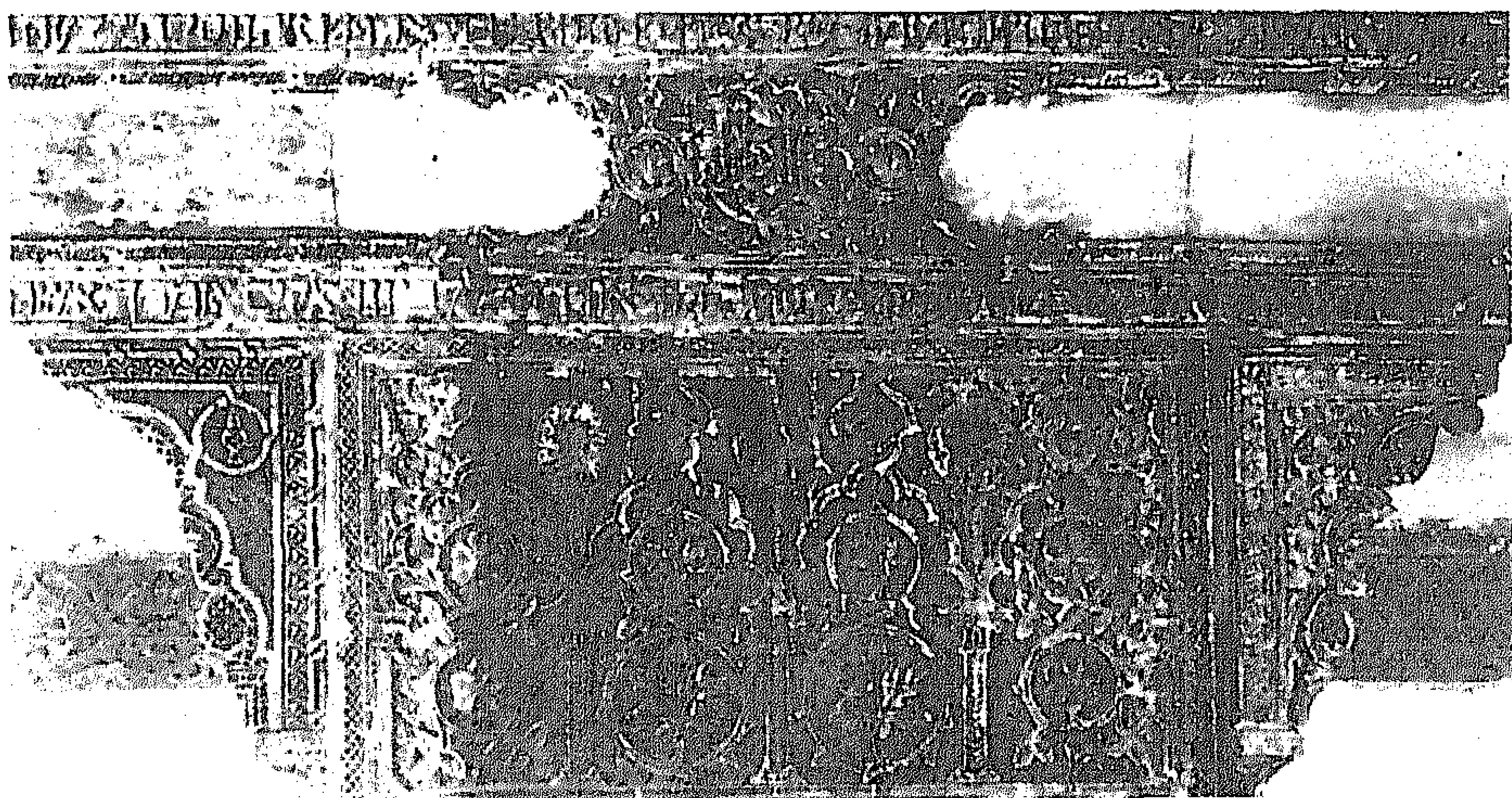




لوحة ١٢٨

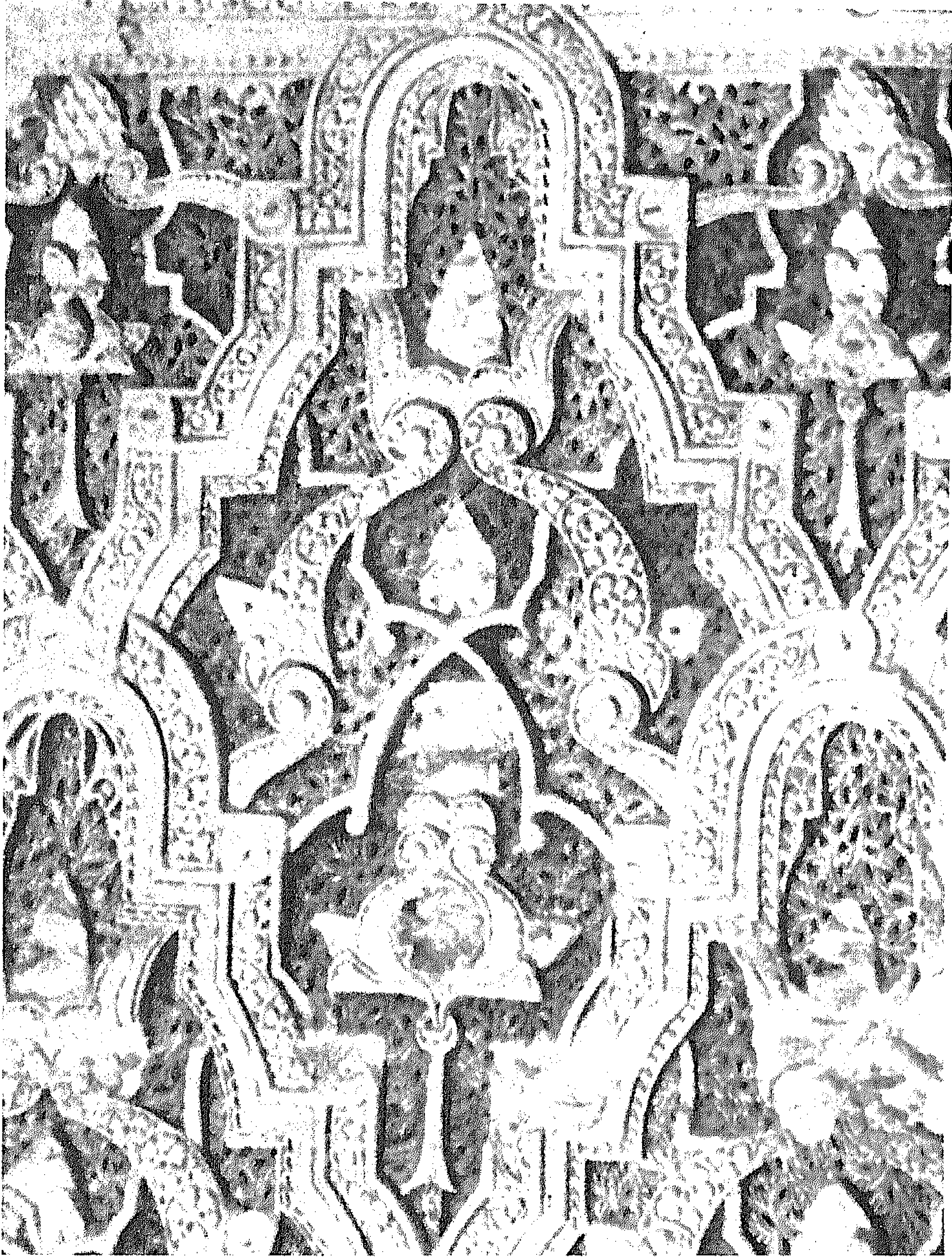
mensula في معبد الترانستو (طليطلة)





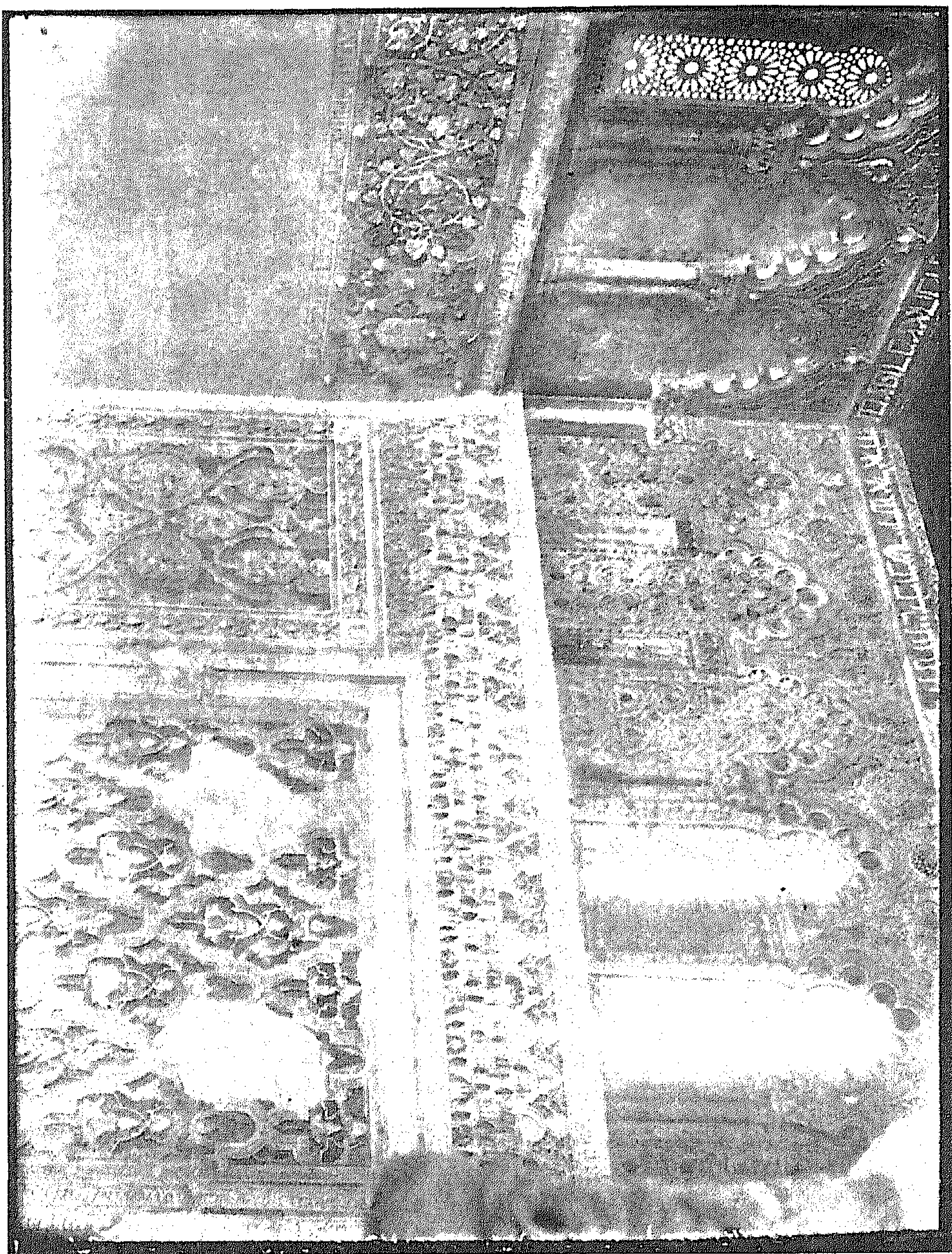
لوحة ١٢٩

زخارف جصية فى منصة معبد الترانستو



لوحة ١٣٠

زخرفة جصية فى اللوحة الرئيسية – حائط الصدر – معبد الترانستو

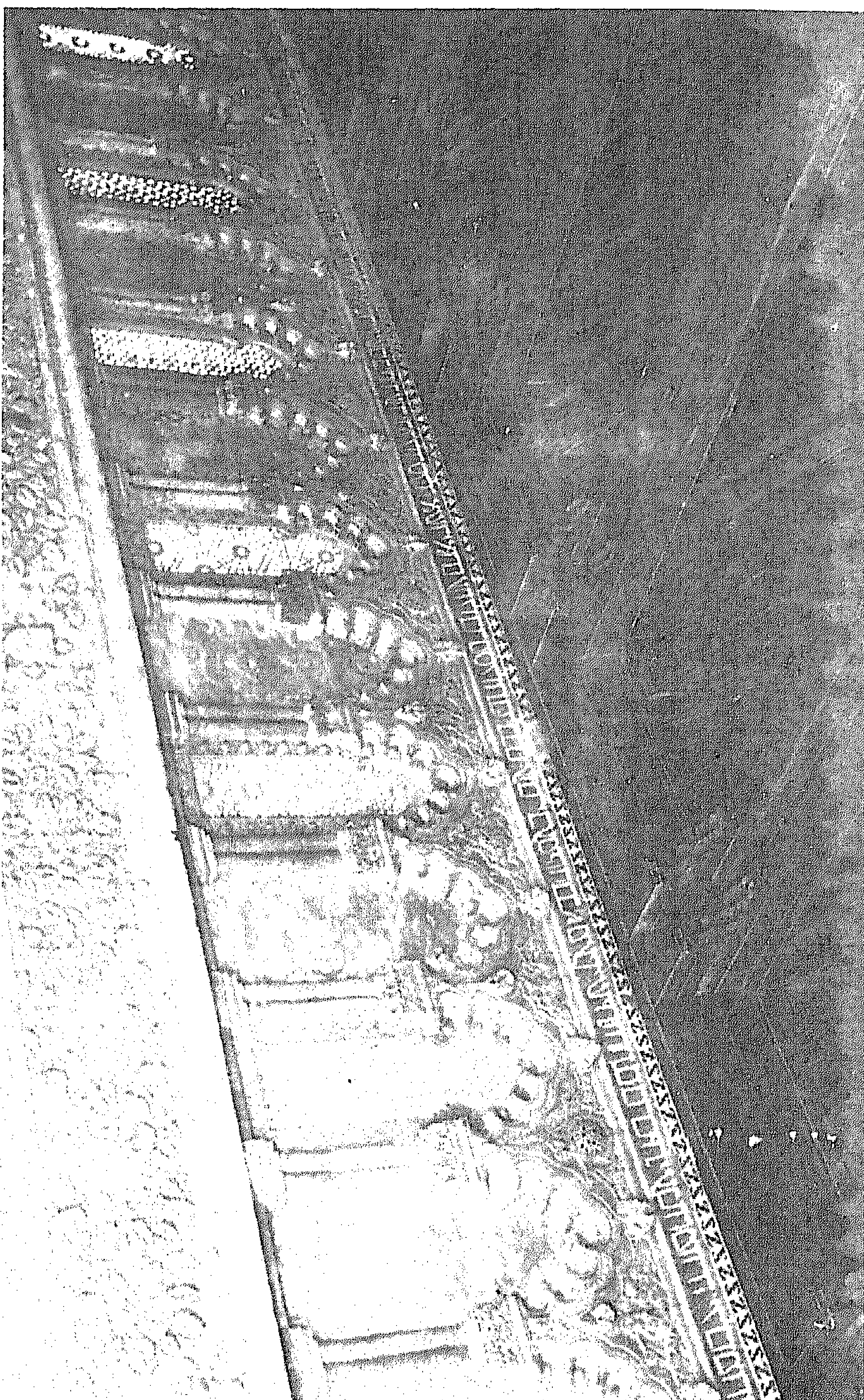


لوحة ١٣١
الصدر الداخلي - معبد الترانستو (طليطلة)



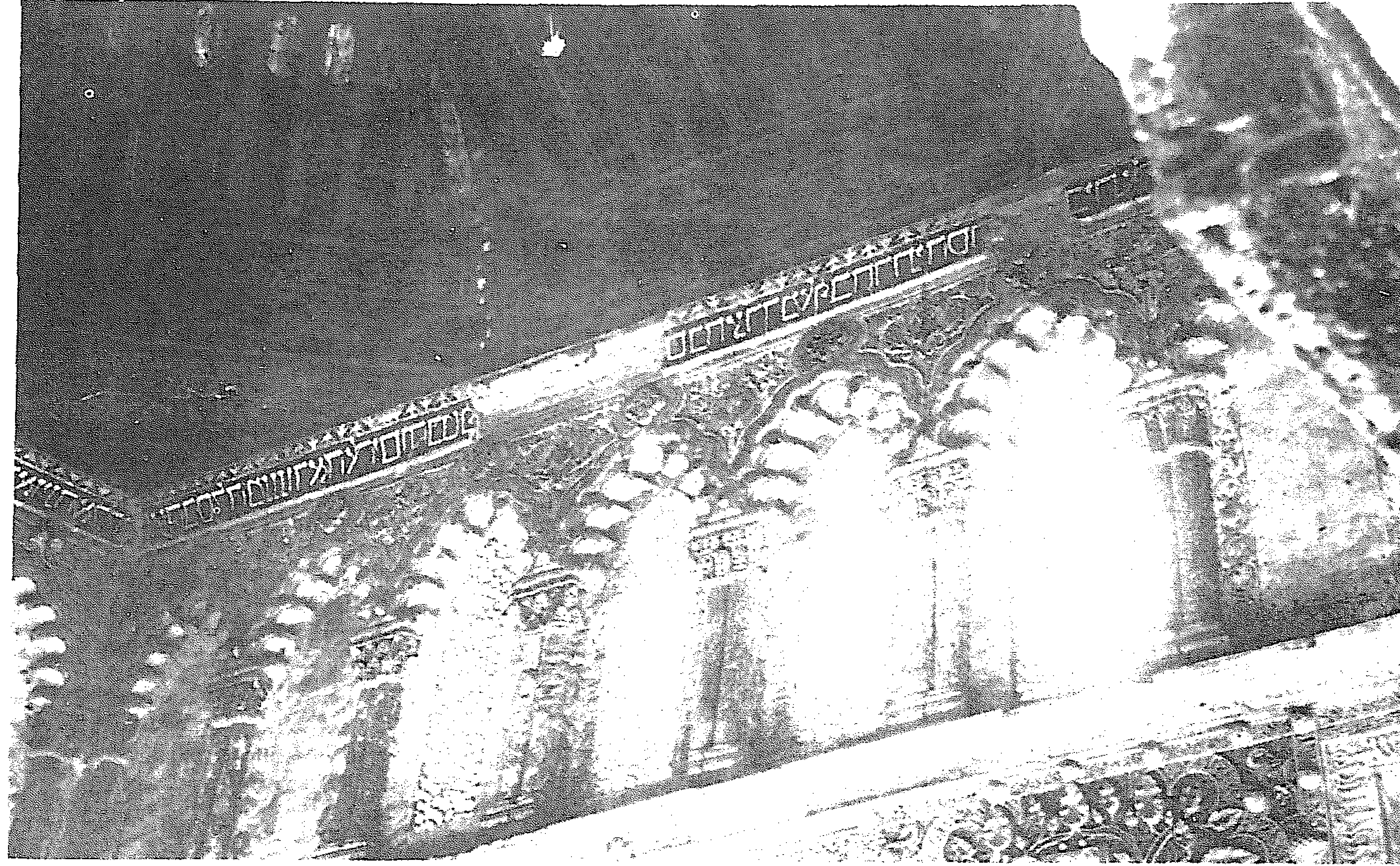
لوحة ١٣٢

لوحة جانبية فى حائط الصدر الترانستو



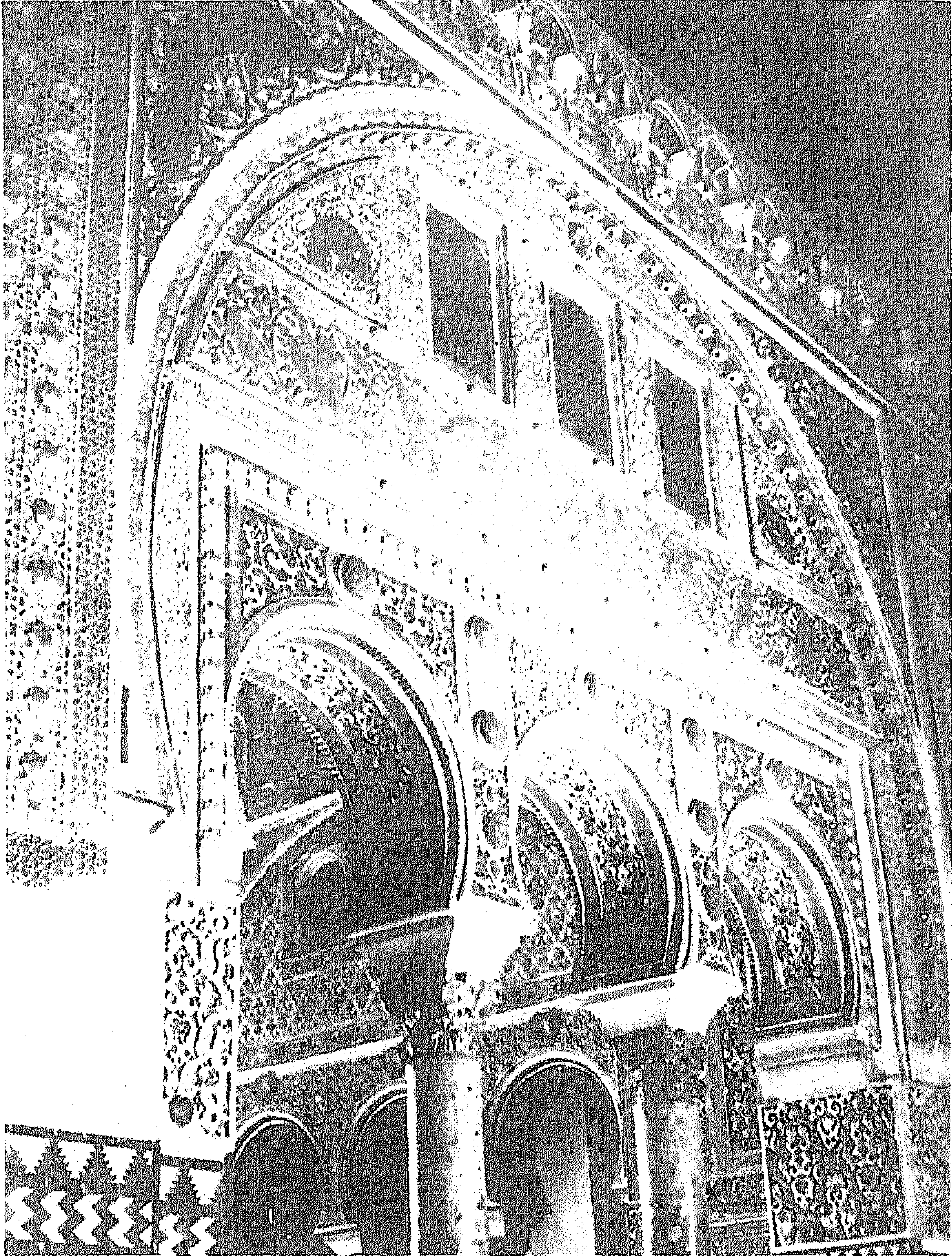
لوحة ١٣٣

عقود زخرفية - معبد الترانستو (طليطلة)



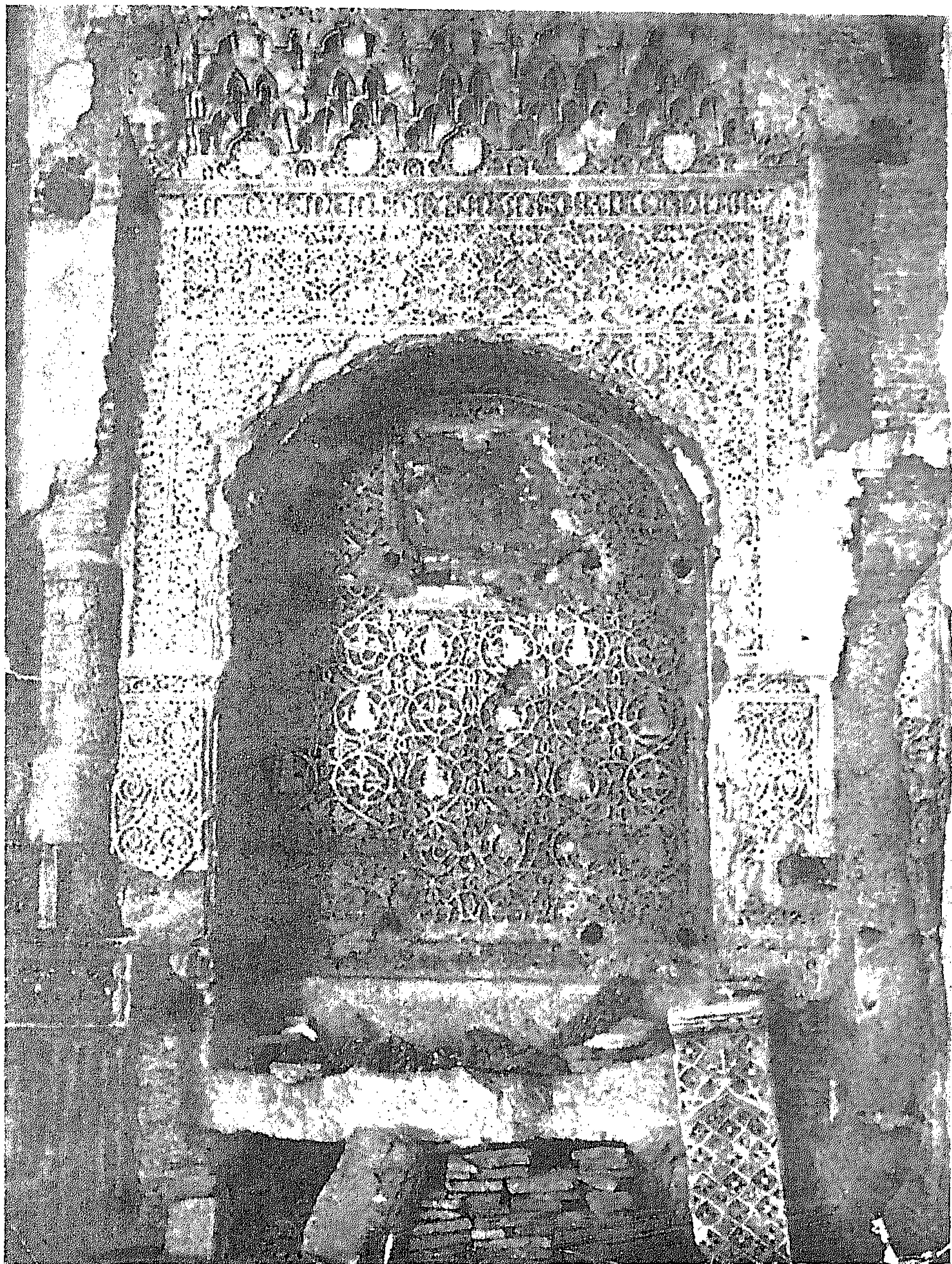
لوحة ١٣٤

عقود زخرفية فى الحائط الرئيسى – معبد الترانستو (طليطلة)



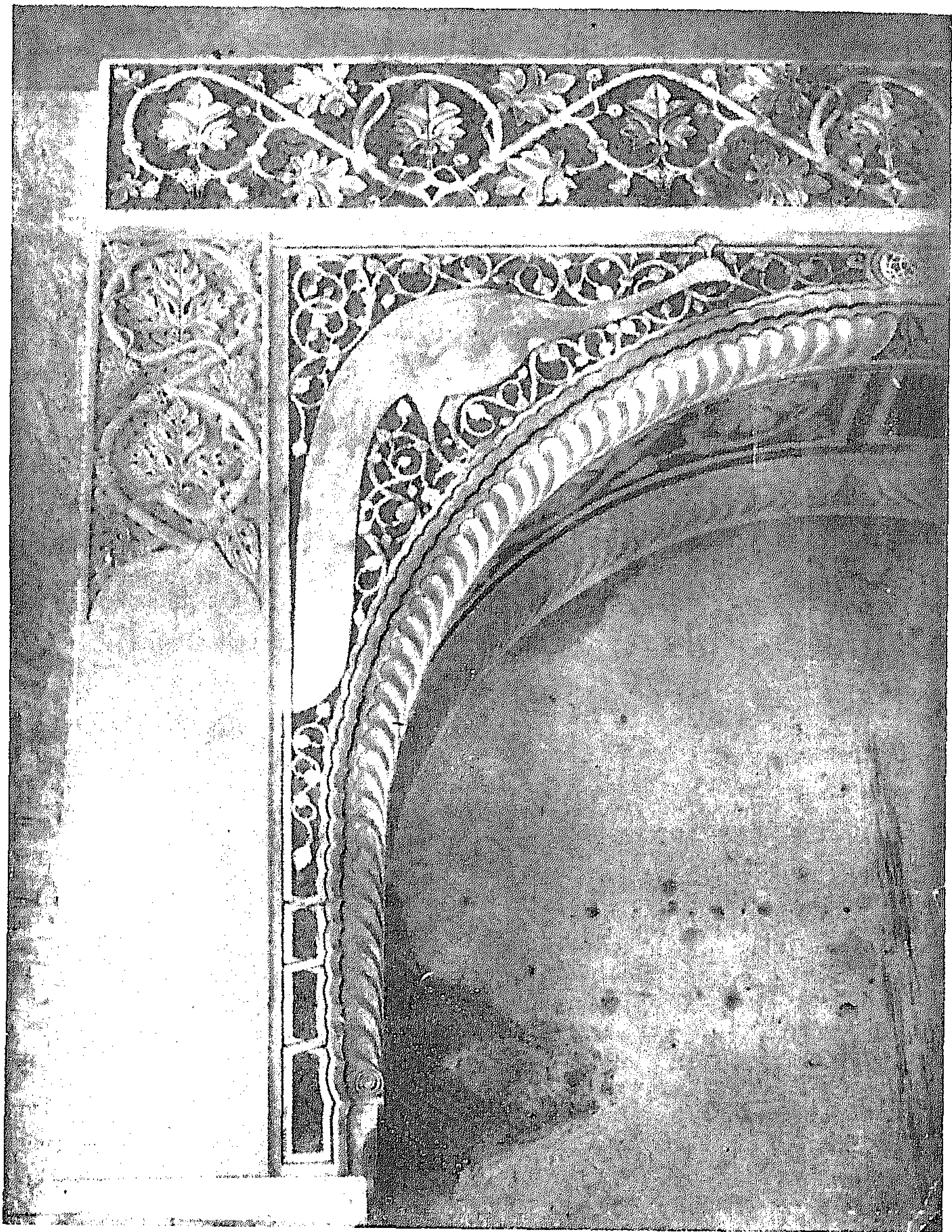
لوحة ١٣٥

عقد الديوك بالقصر المدجن بقصر إشبيلية



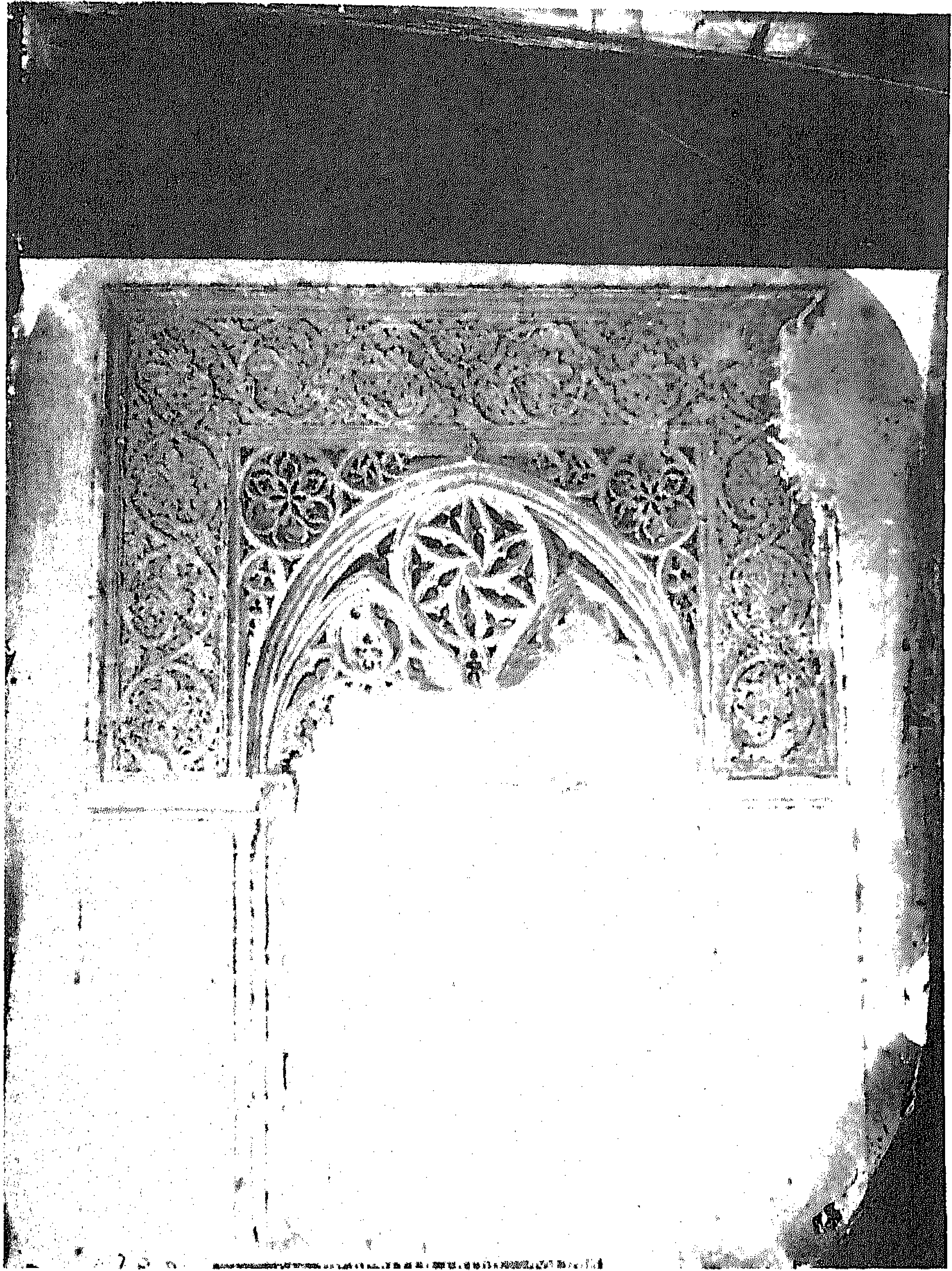
لوحة ١٣٦

زخرفة جصية لعقد قبر بكنيسة ان أندرس (طليطلة)



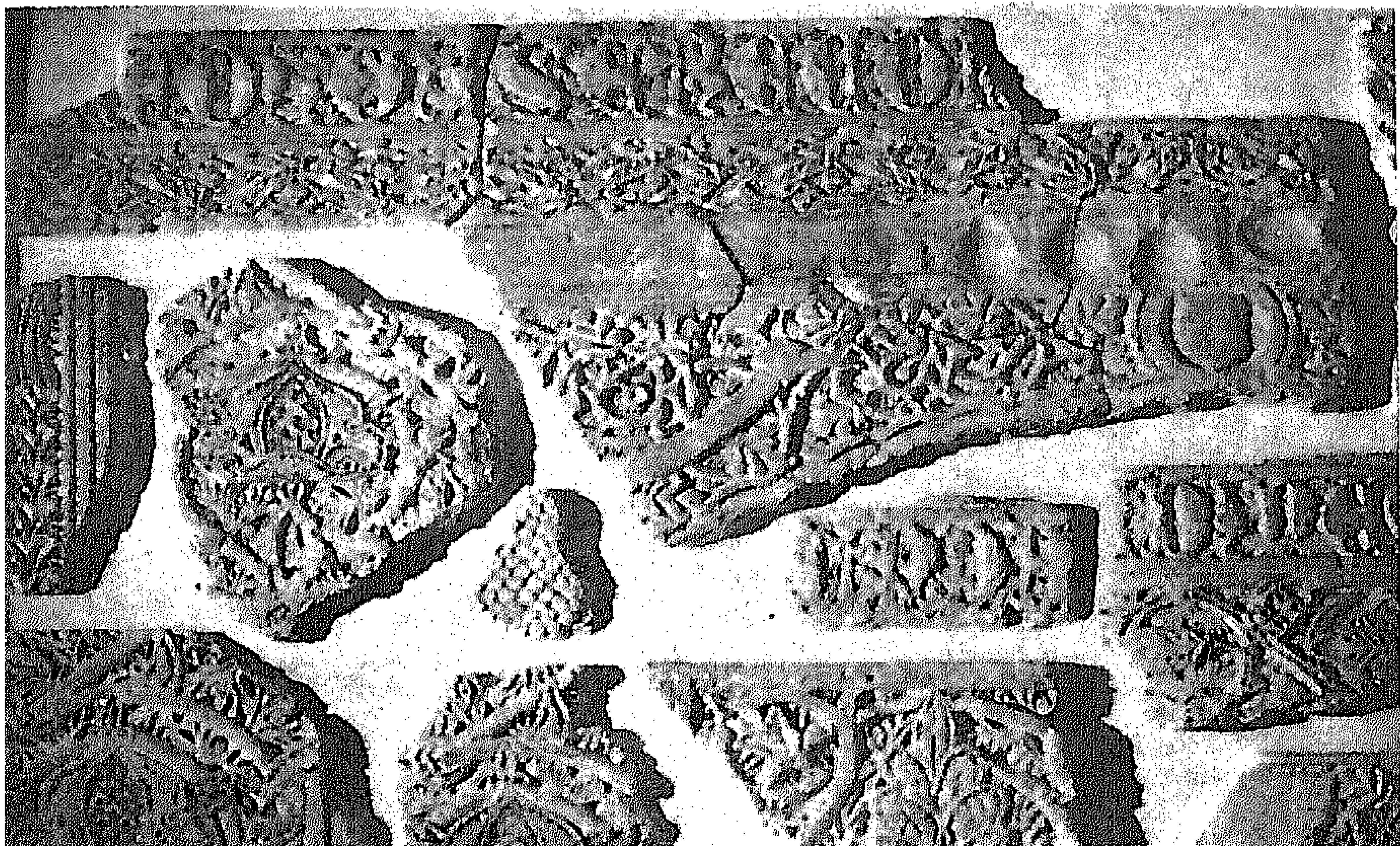
لوحة ١٣٧

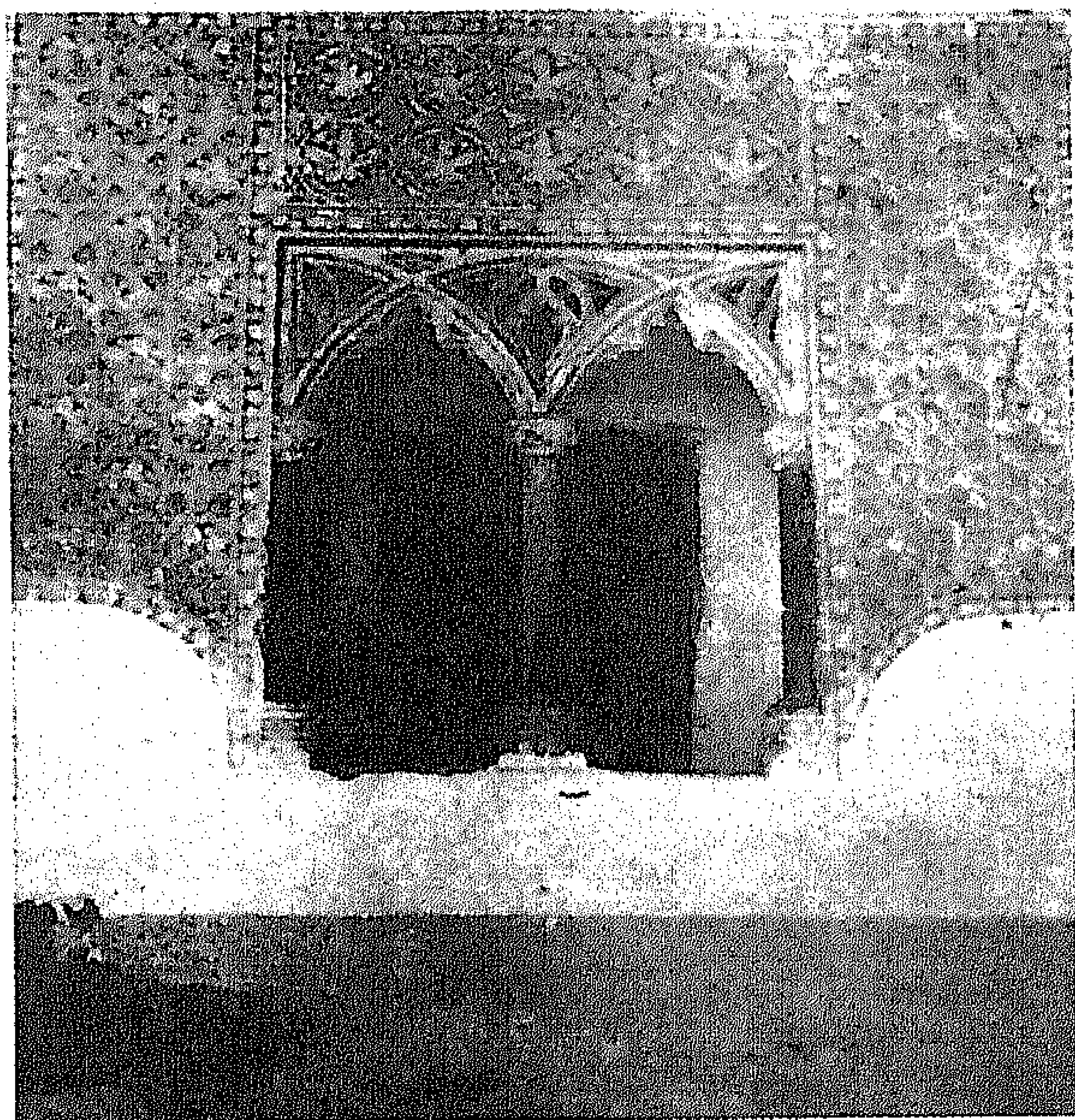
عقد فى قصر السيد بدرو – مصلى سان خيرونيمو فى دير لا كونثبثيون فرانثيسكا (طليطلة)



لوحة ١٣٨

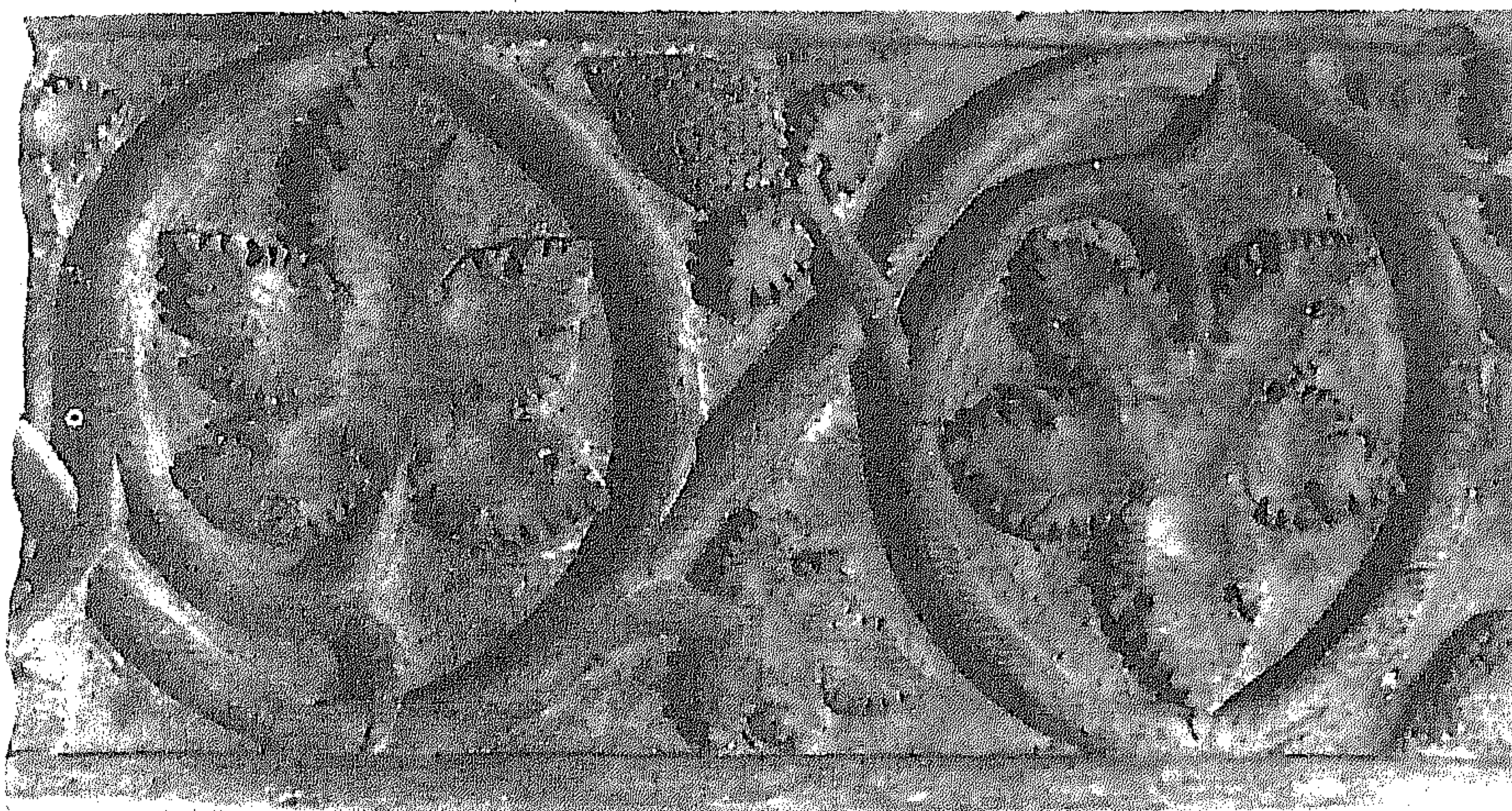
نافذة ذات إفريز وزخرفة طبيعية مدجنة – قصر فوينساليدا (طليطلة)

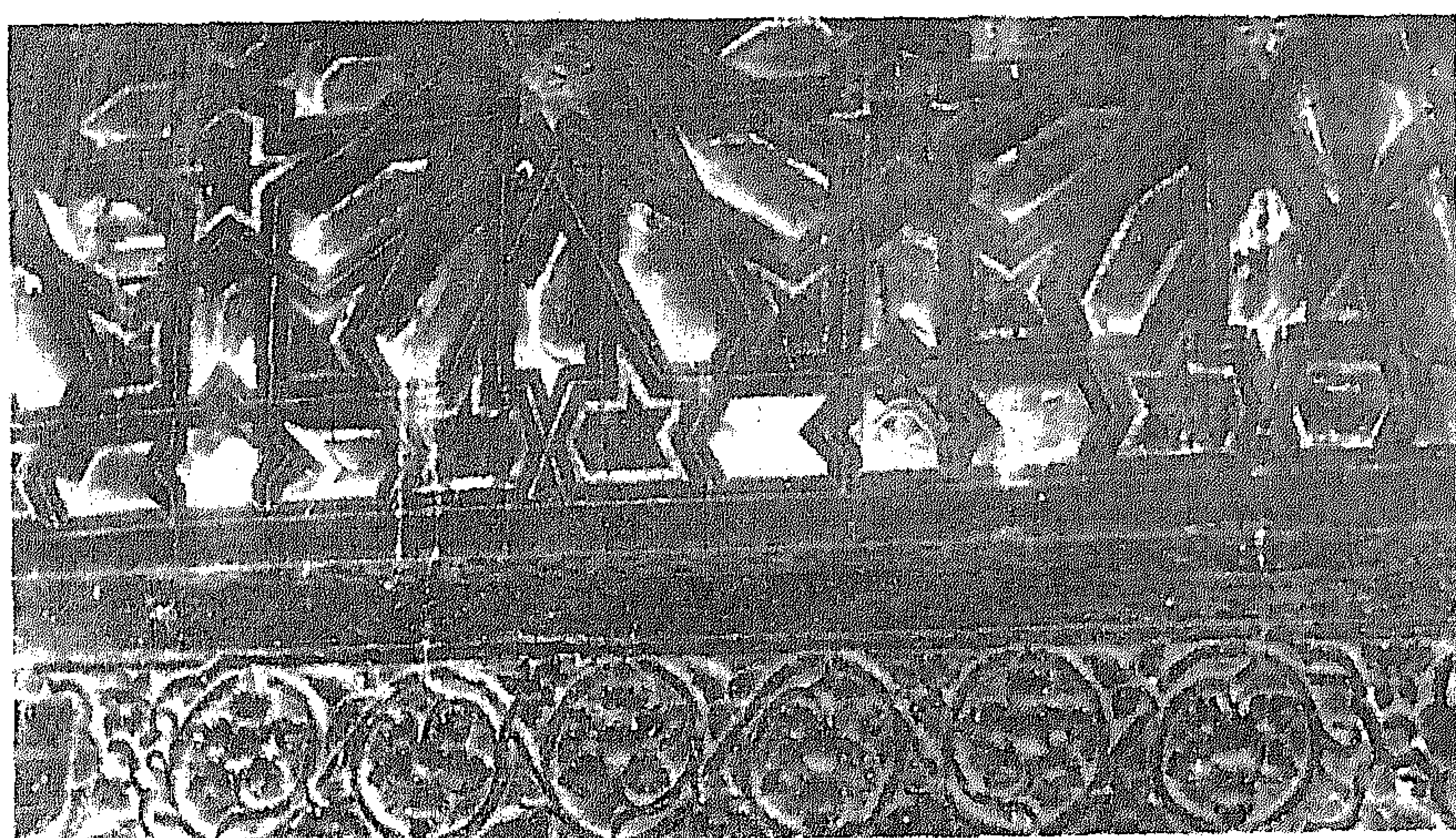




لوحة ١٣٩

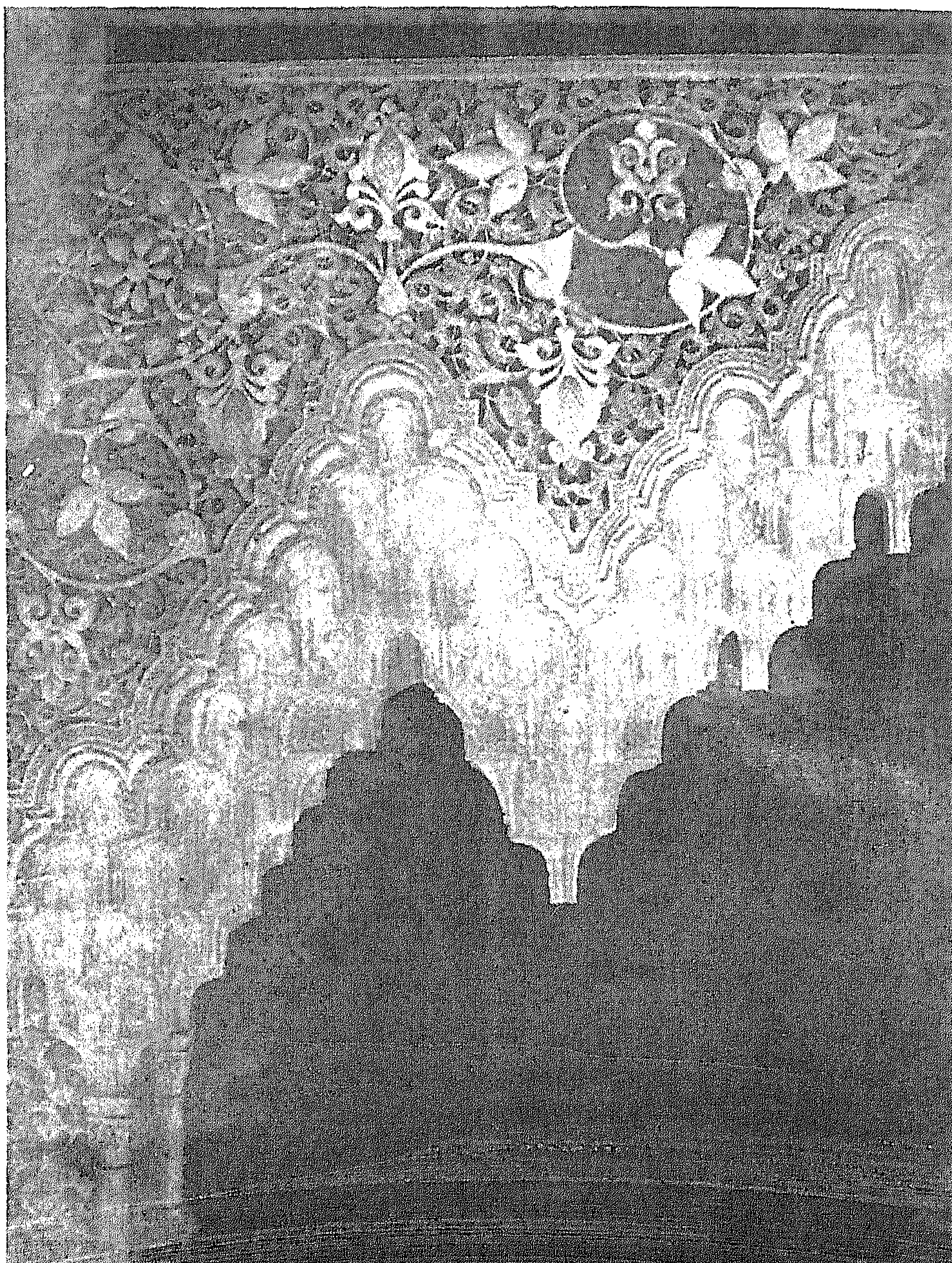
بقايا زخرفية جصية فى قصر فوينسااليدا – متحف طليطلة – نافذة فى دير لاكونثبثيون فرانثيسكا





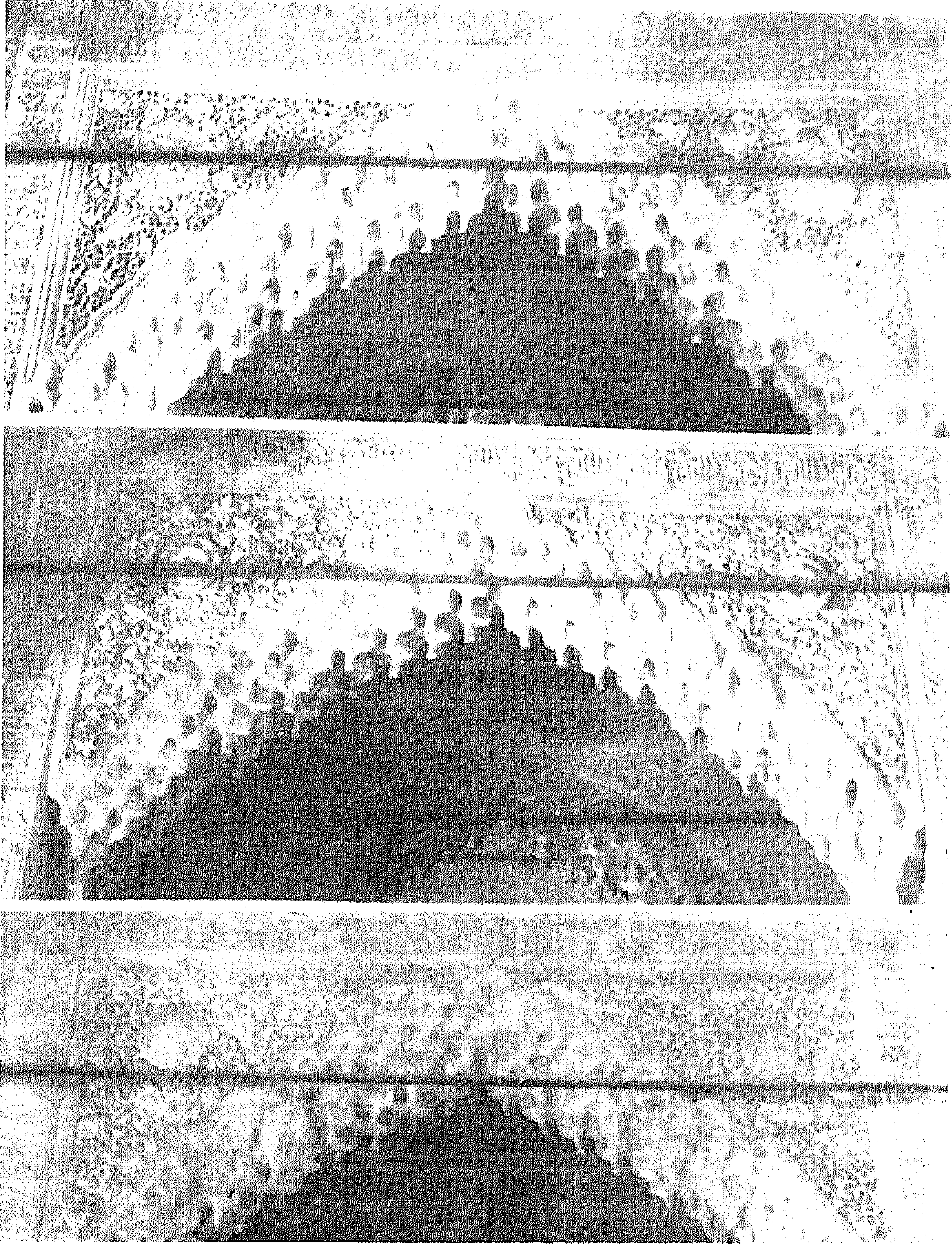
لوحة ١٤٠

زخرفة طبيعية لأسقف طليطلية أ: لوح فى متحف طليطلة . – ب: سقف صالون ميسا



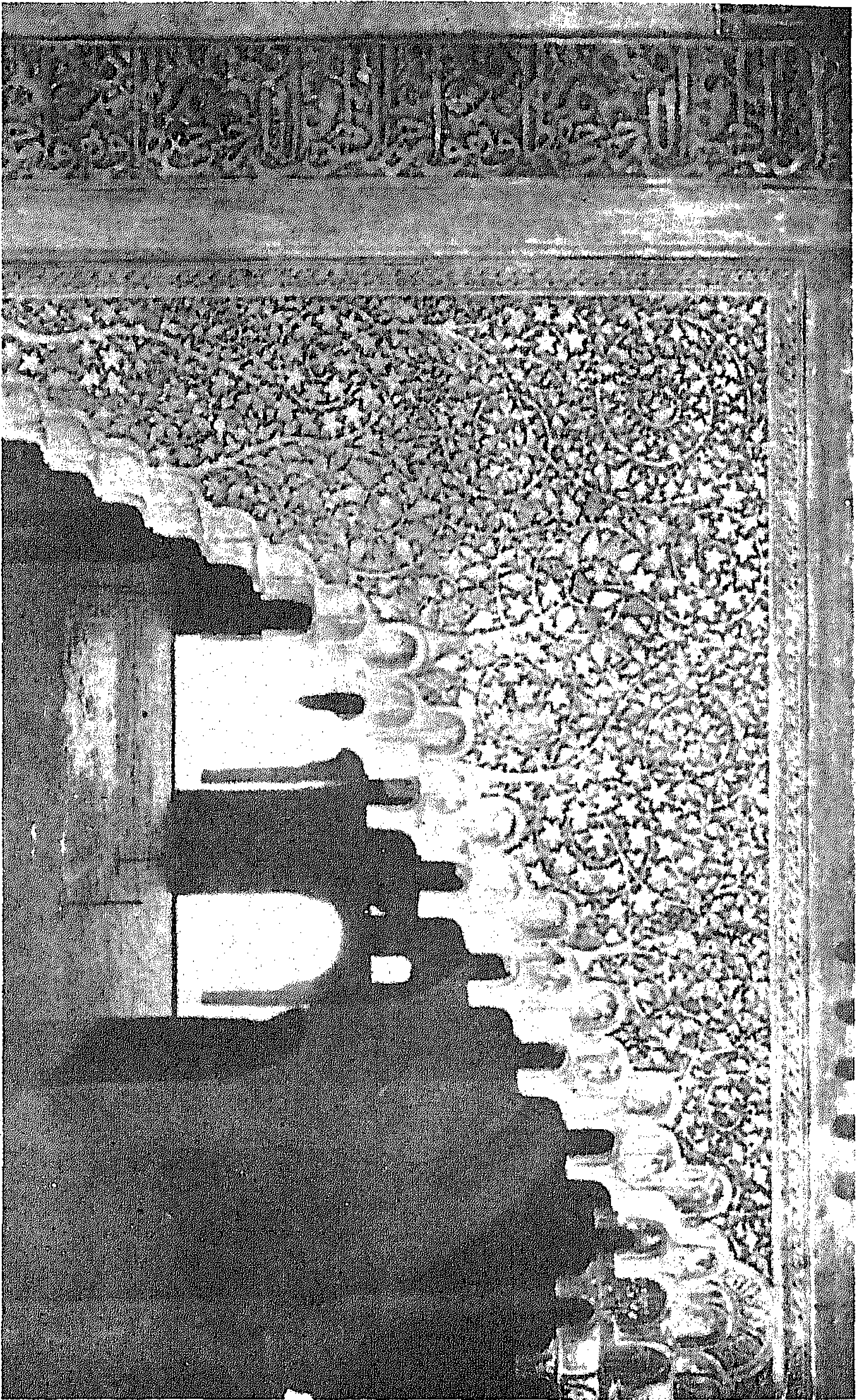
لوحة ١٤١

عقد فى بهو السباع بقصر الحمراء



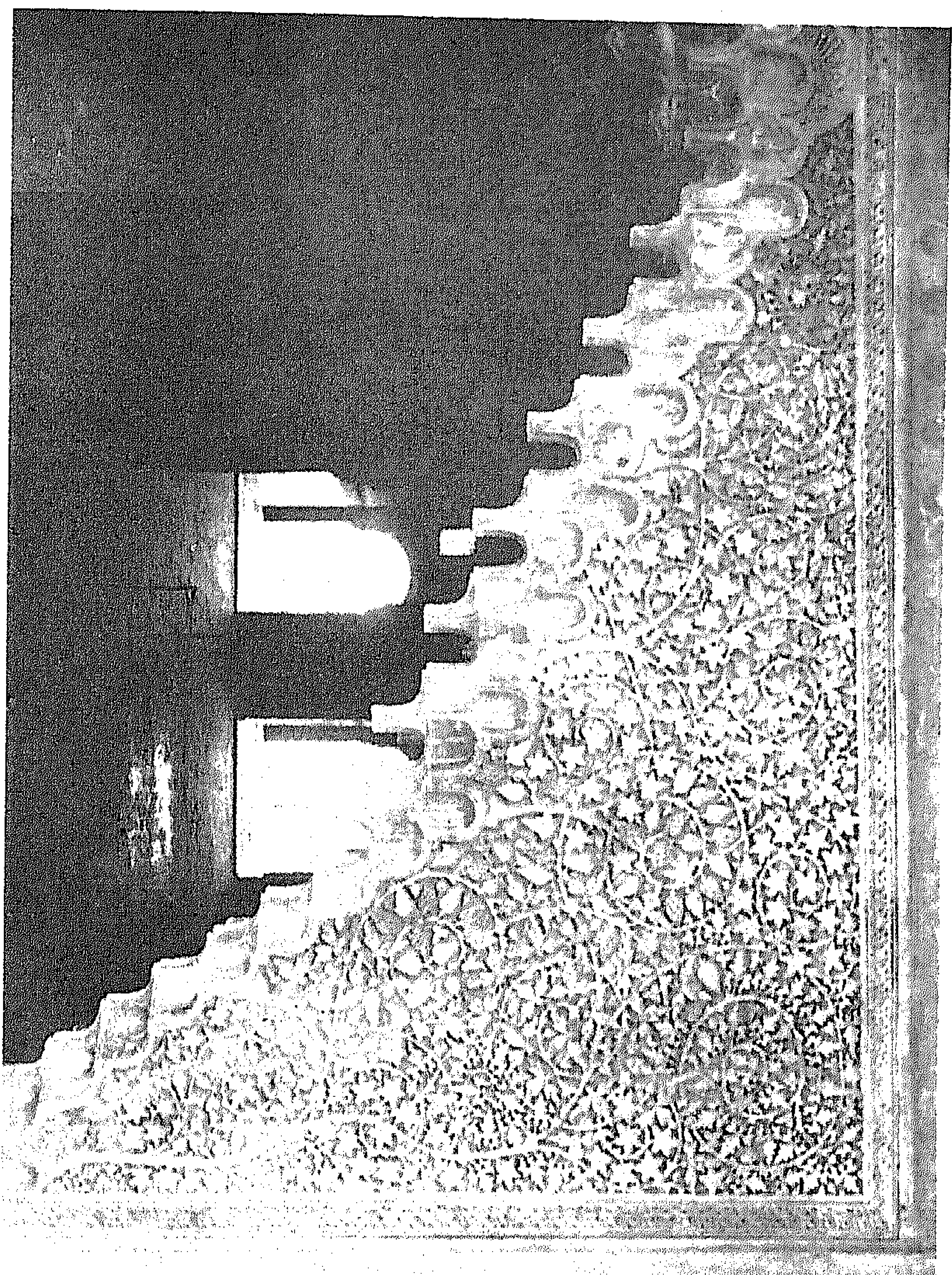
لوحة ١٤٢

عقود فى صالة العدل بالحمراء (غرناطة)



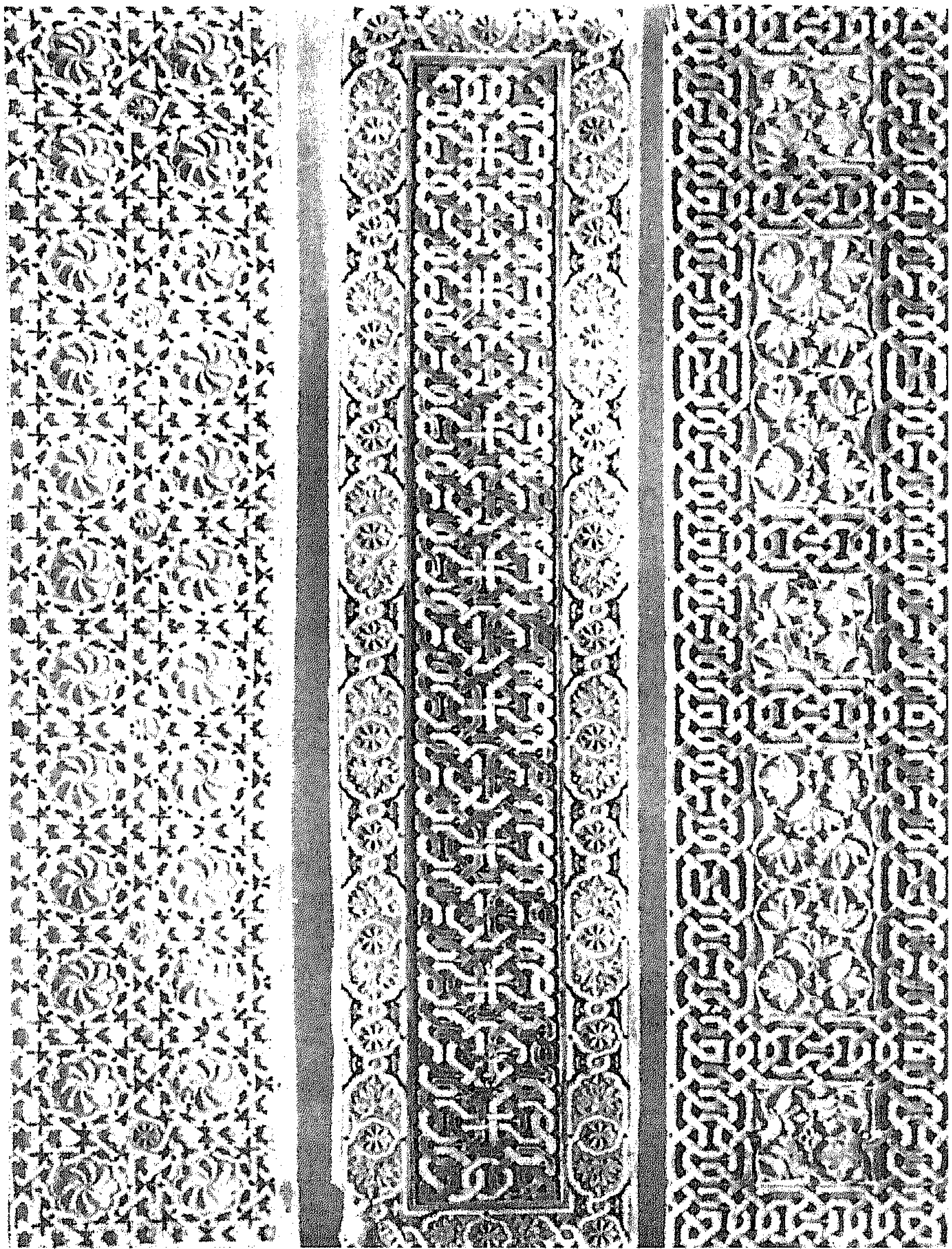
لوحة ١٤٣

عقد في صالة باركا بالحمراء (غرناطة)



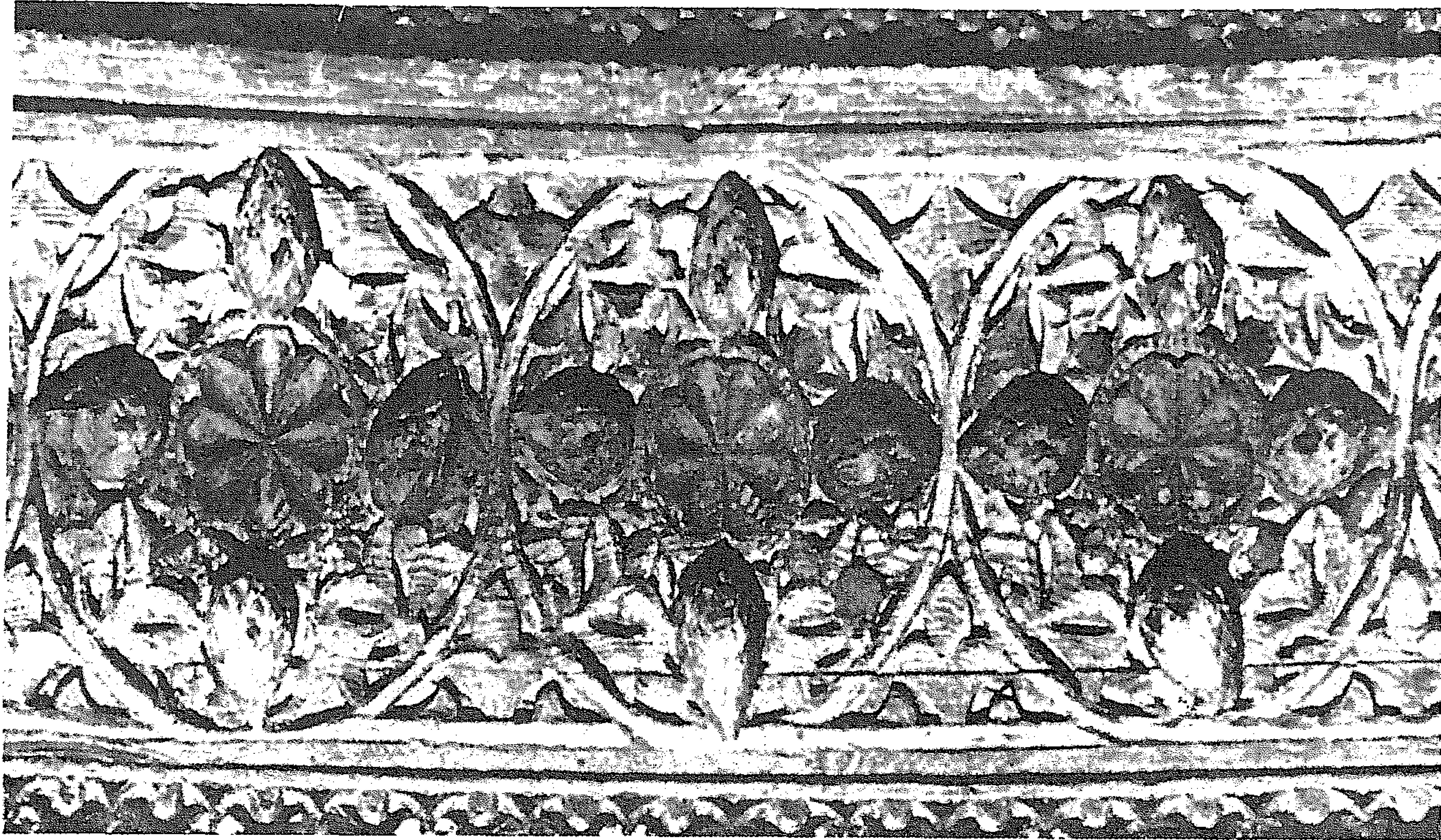
لوحة ١٤٤

عقد في صالة باركا (الحمراء) - غرناطة



لوحة ١٤٥

أسقف فى بهو السباع – الحمراء (غرناطة)



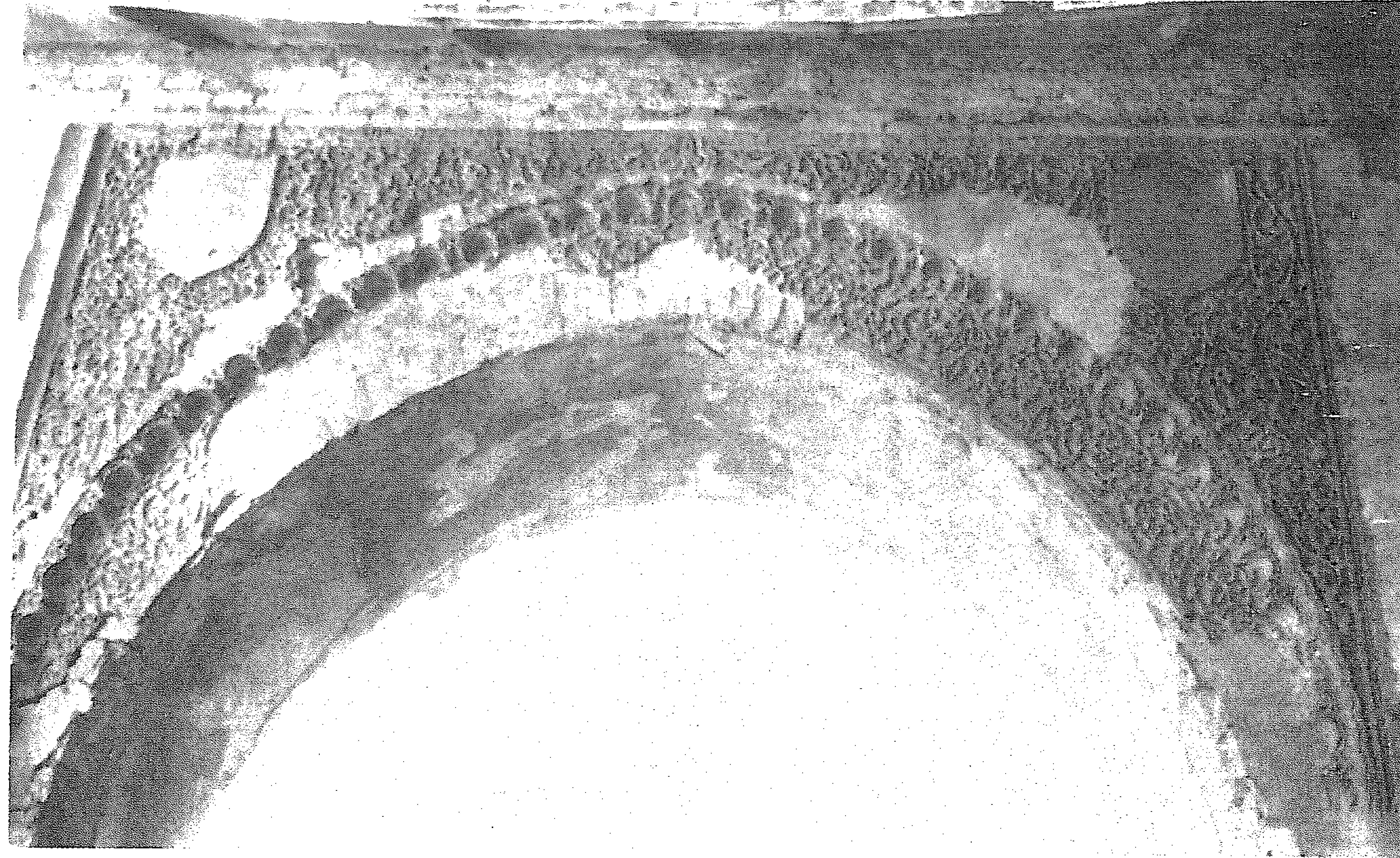
لوحة ١٤٦

إفريز فى قبة أحد الأكشاك ببهو السباع بالحمراء

لوحة ١٤٧

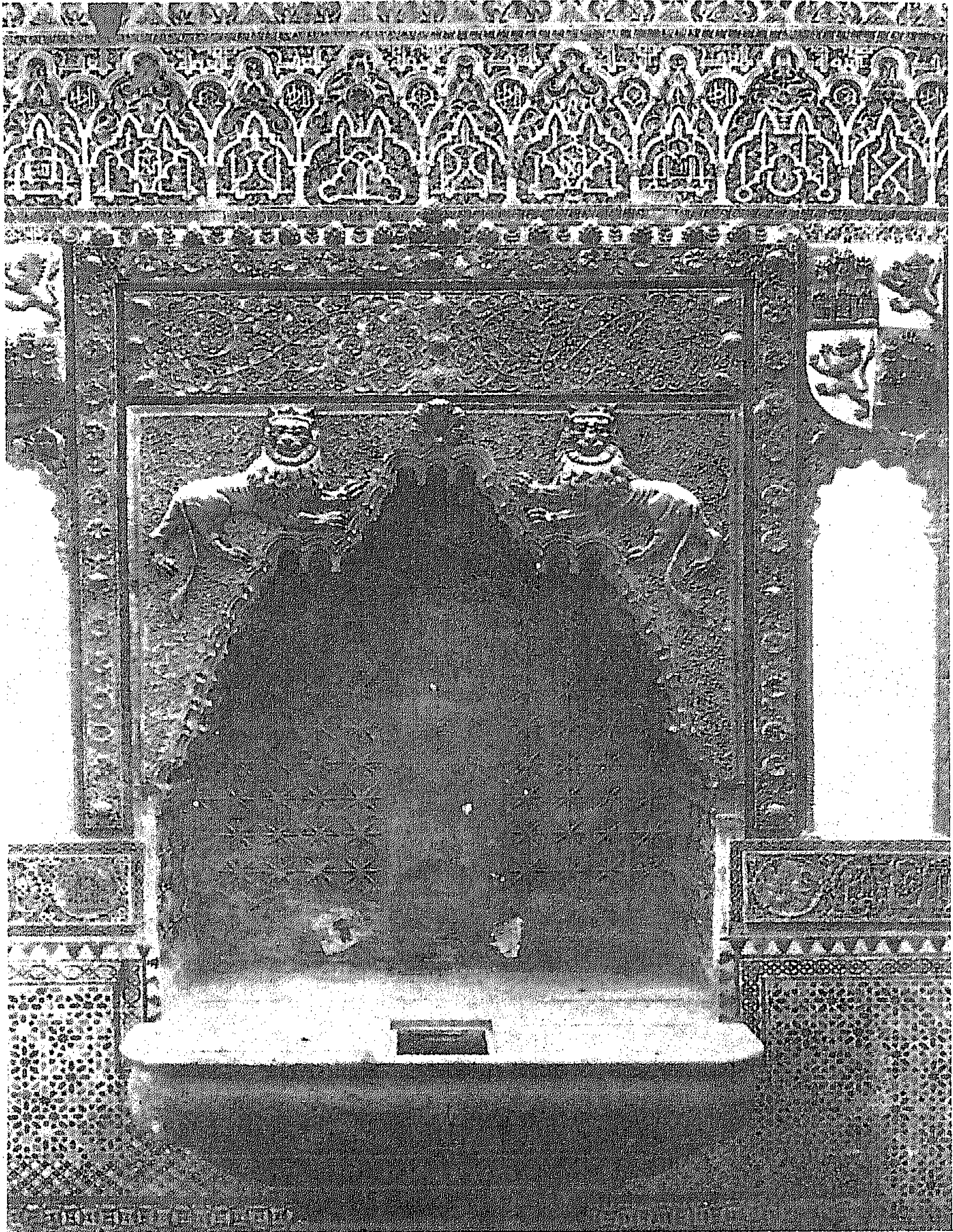
دعامات من الخشب – ناصرية (بهو السباع) قصر الحمراء .





لوحة ١٤٨

عقد ذو زخرفة مدجنة طليطلية إستجة – إشبيلية.



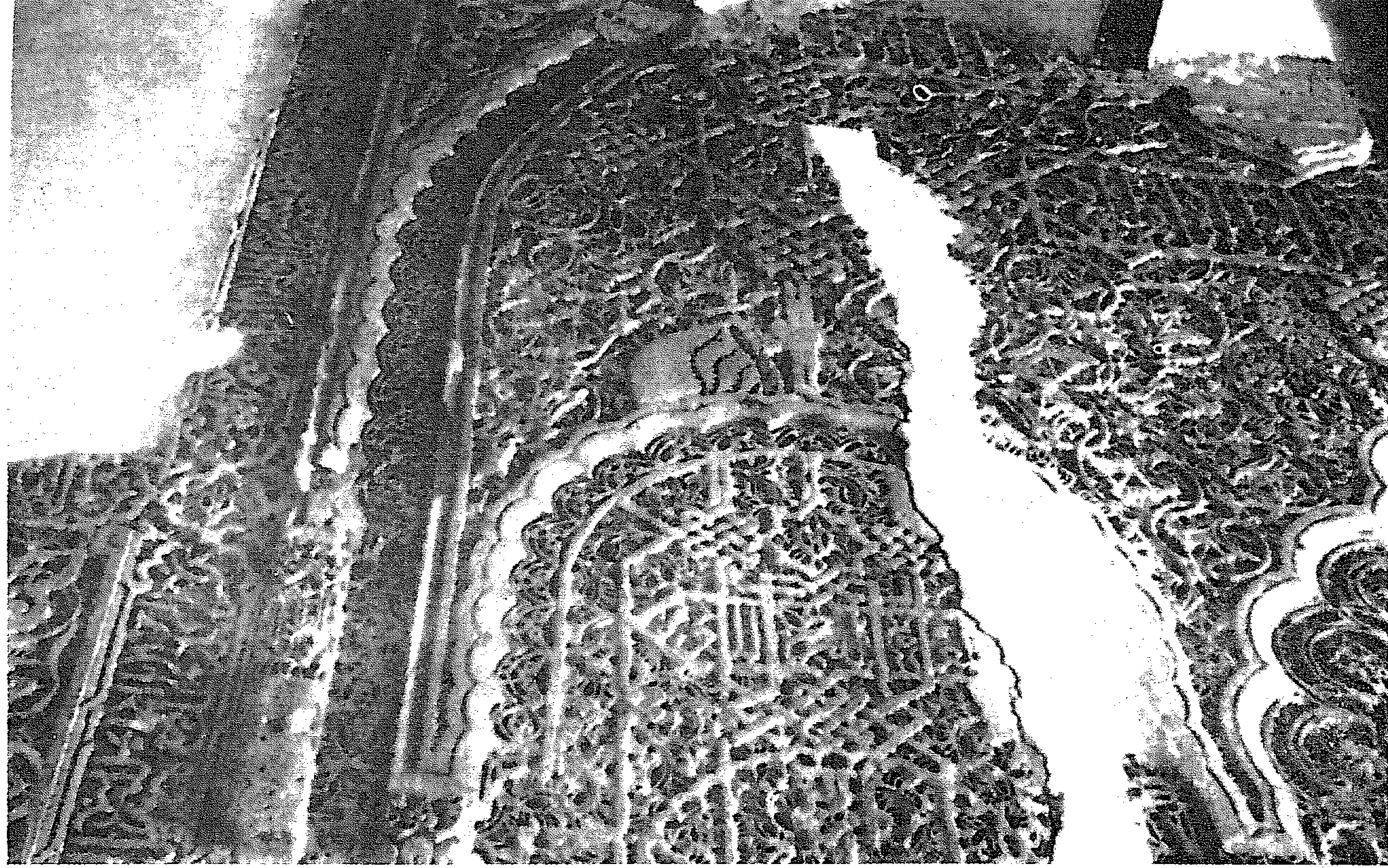
لوحة ١٤٩

زخرفة جصية طليطلية طبيعية فى المصلى لاكلكى بقرطبة .



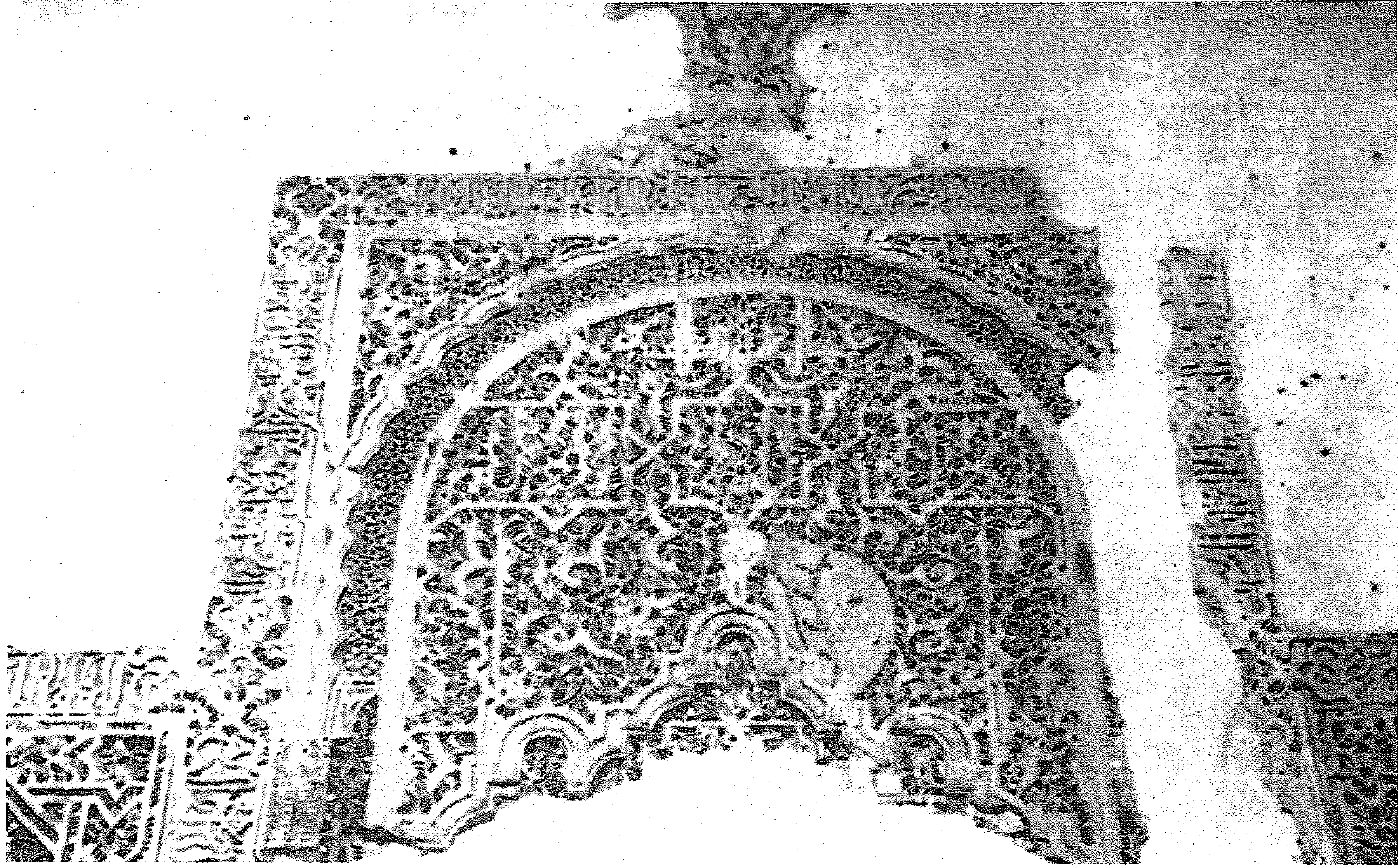
لوحة ١٥٠

زخرفية جصية إشبيلية فى دير لاس تيريساس – إستجة – إشبيلية .



لوحة ١٥١

زخرفة جصية إشبيلية فى دير لاس تيريساس – إستجه – إشبيلية .

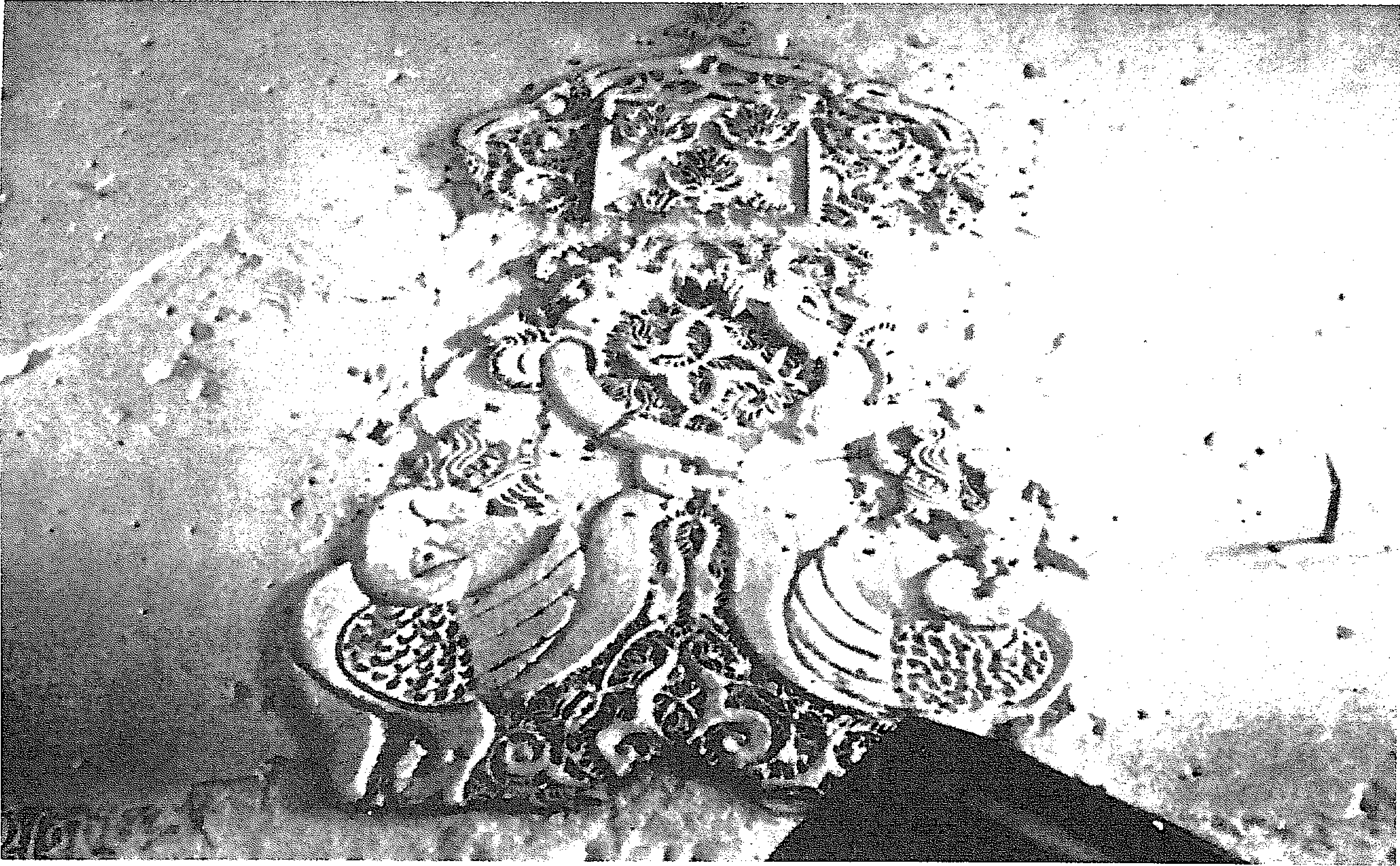


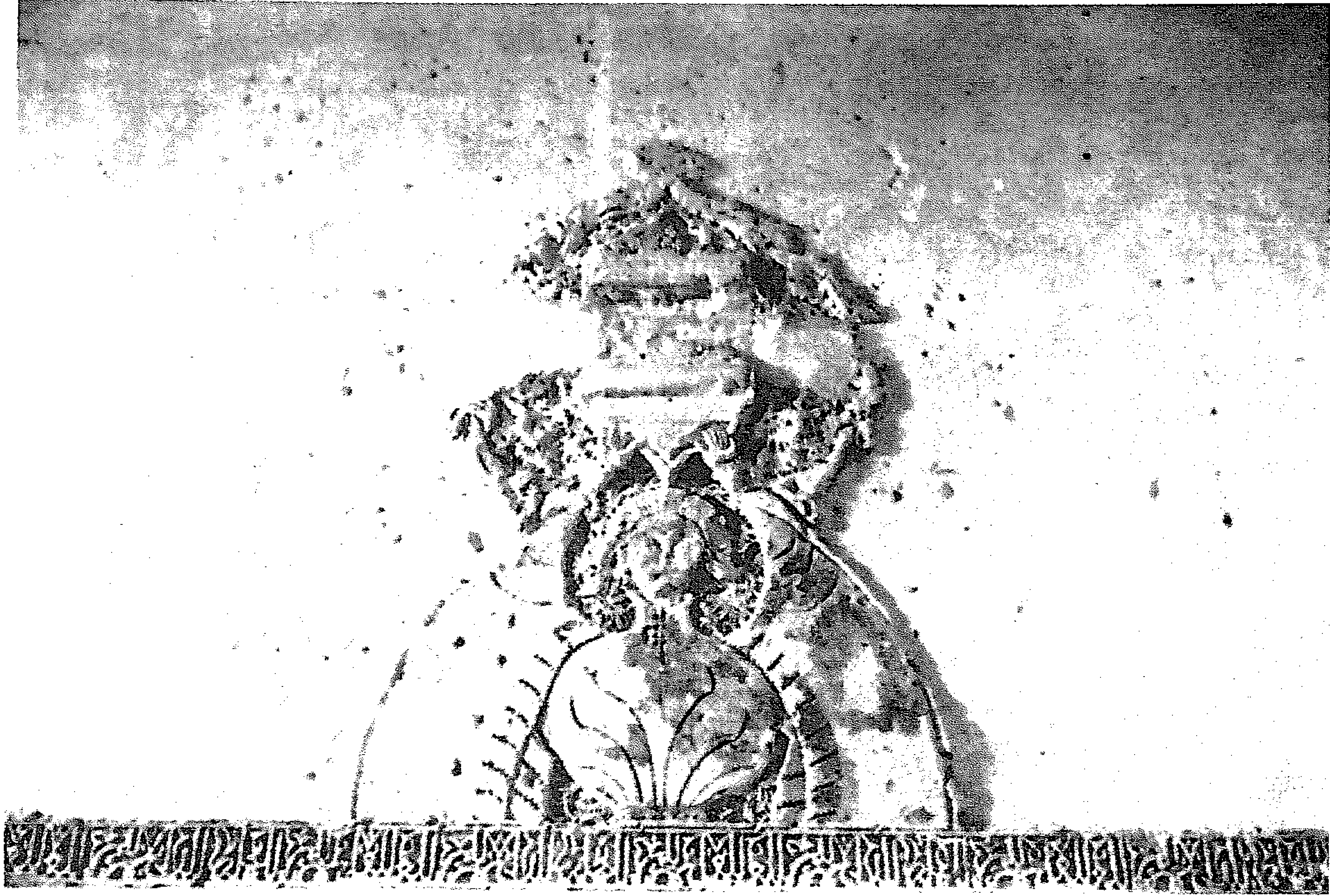
لوحة ١٥٢

زخرفة جصية إشبيلية في دير لاس تيريساس – إستجه – إشبيلية .

لوحة ١٥٣

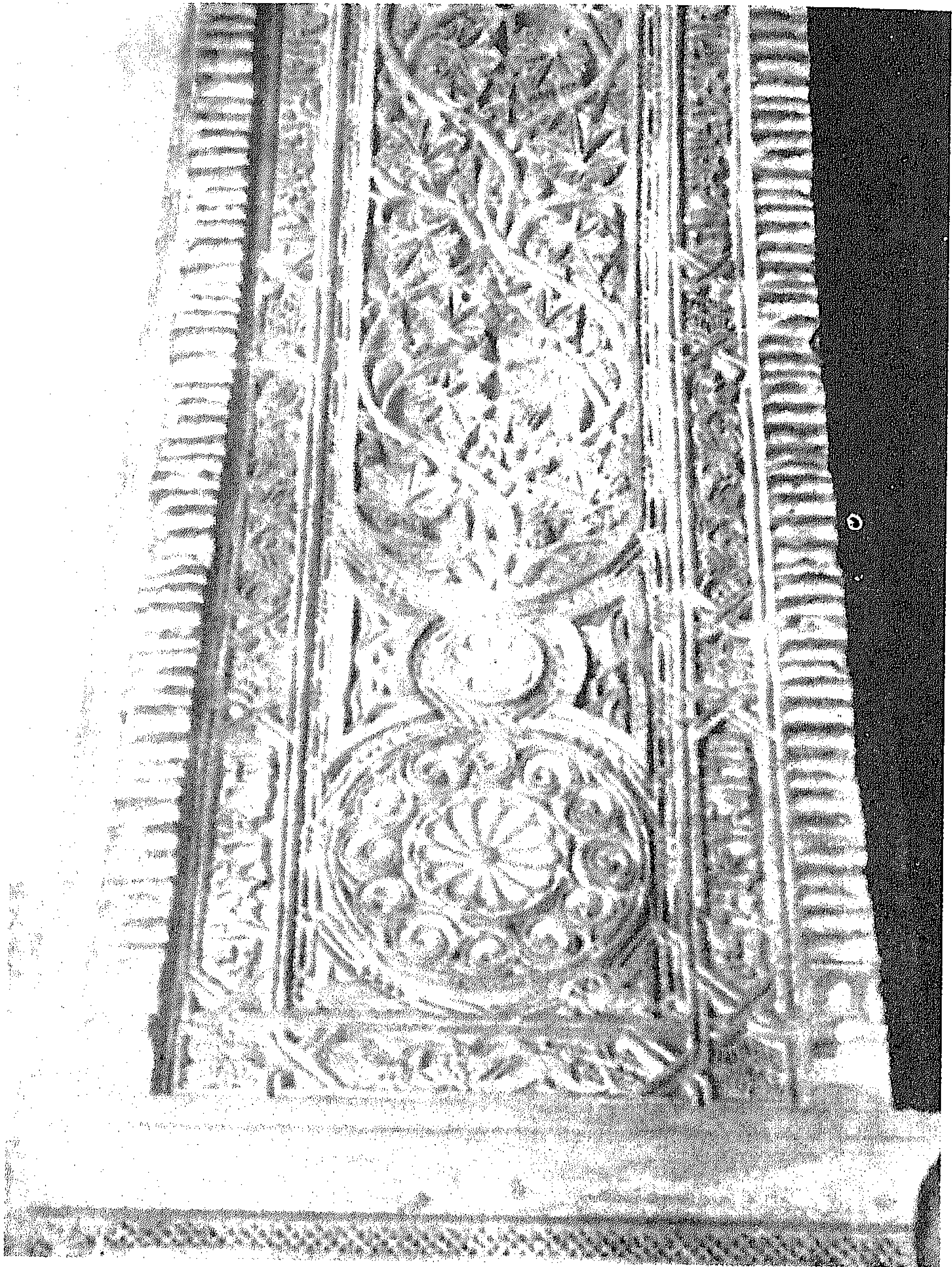
زخرفة جصية إشبيلية مدجنة : دير لاس تيريساس – إستجة – إشبيلية .





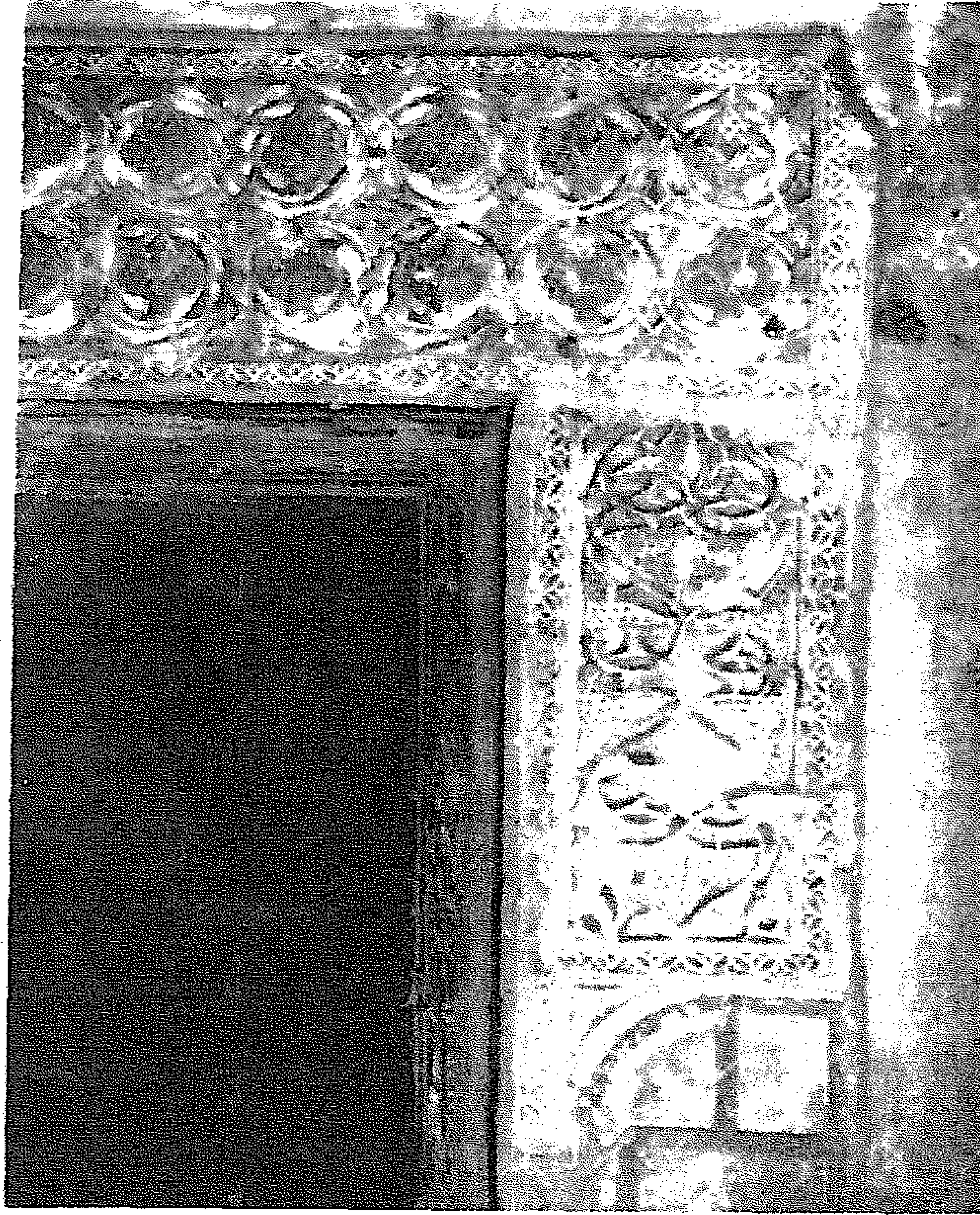
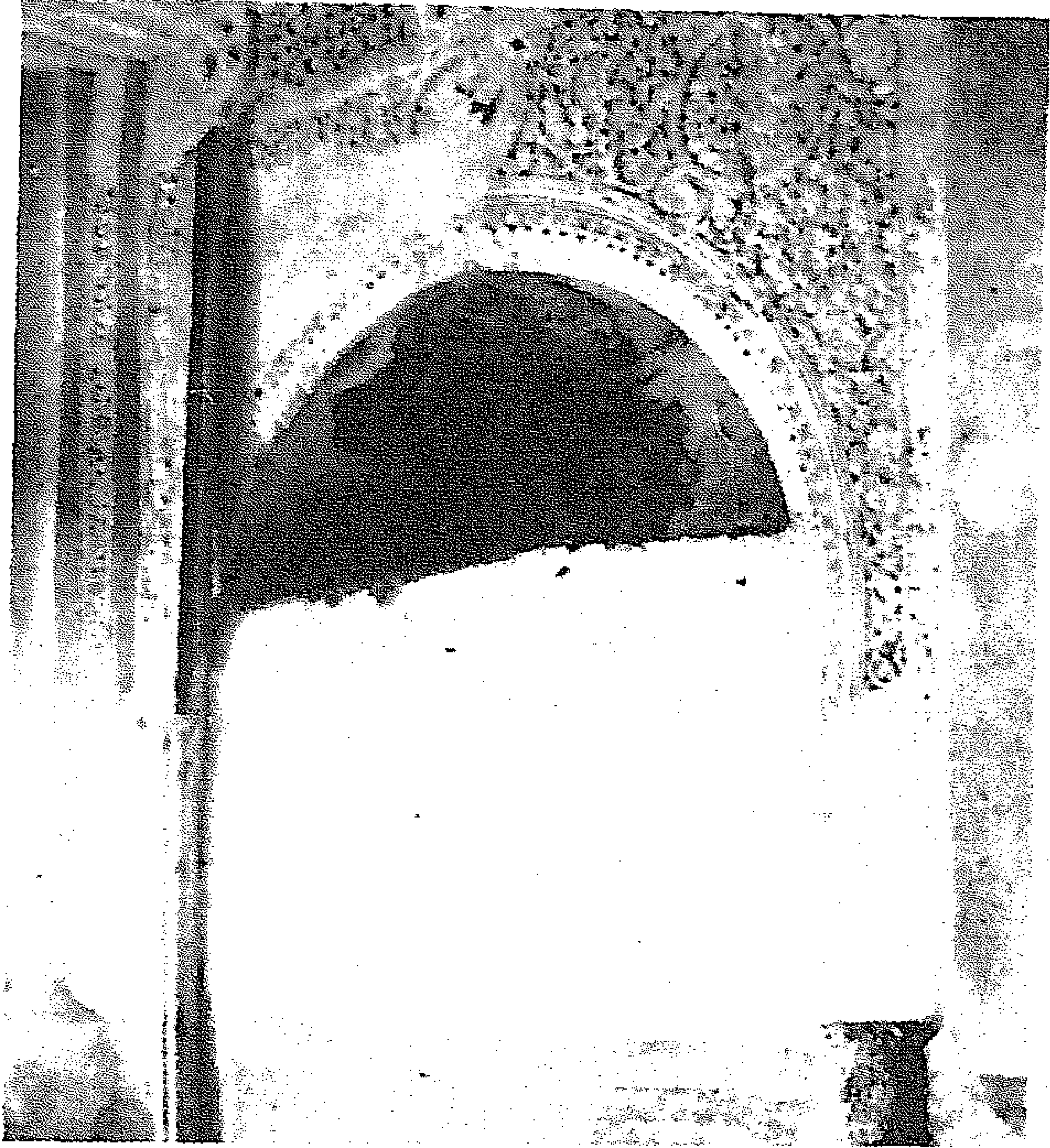
لوحة ١٥٤

حيوان خرافى زخرفة جصية إشبيلية مدجنة : دير لاس تيريساس (إستجه)



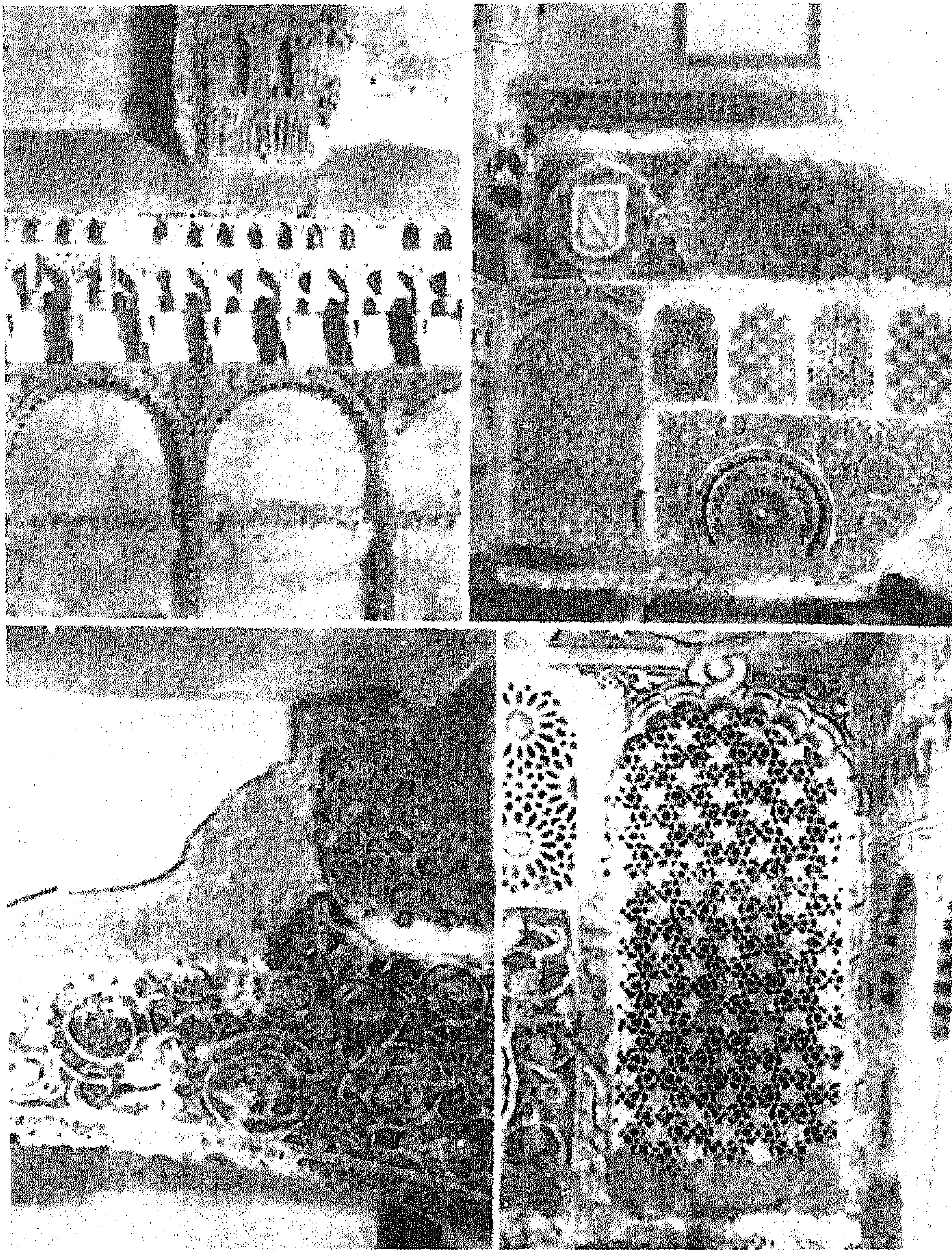
لوحة ١٥٥

عقد ذو زخرفة طبيعية فى "كاسا دى بيلاتوس" (إشبيلية)

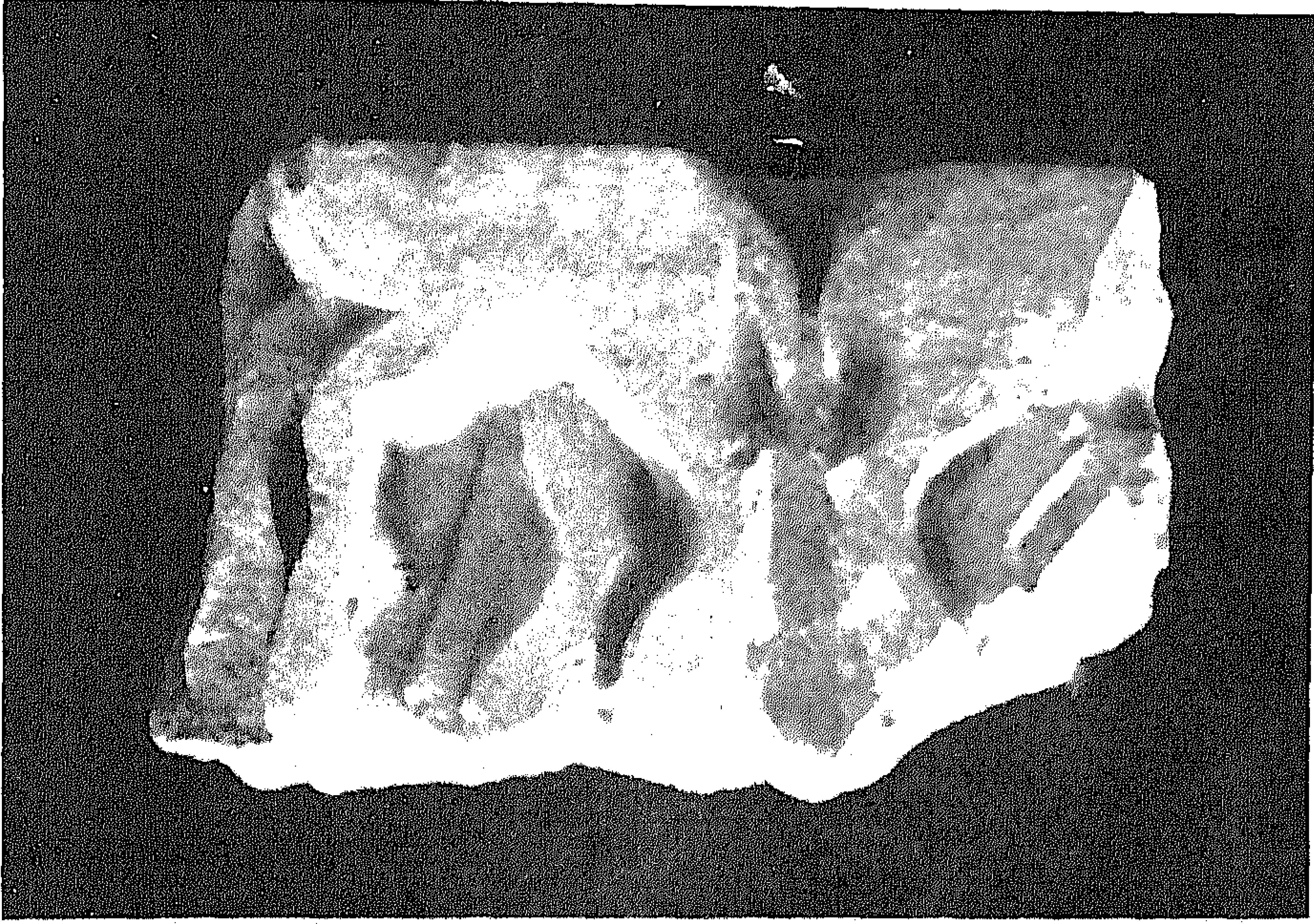
لوحة ١٥٦

عقد فى سان ميجل دى أولميدو (بلد الوليد) – إحدى بوابات قصر بنياررانداادل دويره (برغش)



لوحة ١٥٧

زخارف جصية فى "لا بيريجرينا دى ساهاجون" ليون





لوحة ١٥٨

أشكال من صغار الظباء بمدينة الزهراء على حجر رملى ، فهل هذه القطعة هى جزء من حوض إسبانى ؟ (شالة - الرباط)



لوحة ١٥٩

أ: زوجان من الغزلان على العلبة الخاصة بمجموعة الكونتيسة بيهاج (باريس) .

ب: أخشاب فاطمية عليها ذوات الأربع .

ج: نسر يصطاد أحد ذوات الأربع فى صندوق كاتدرائية بمبلونة .



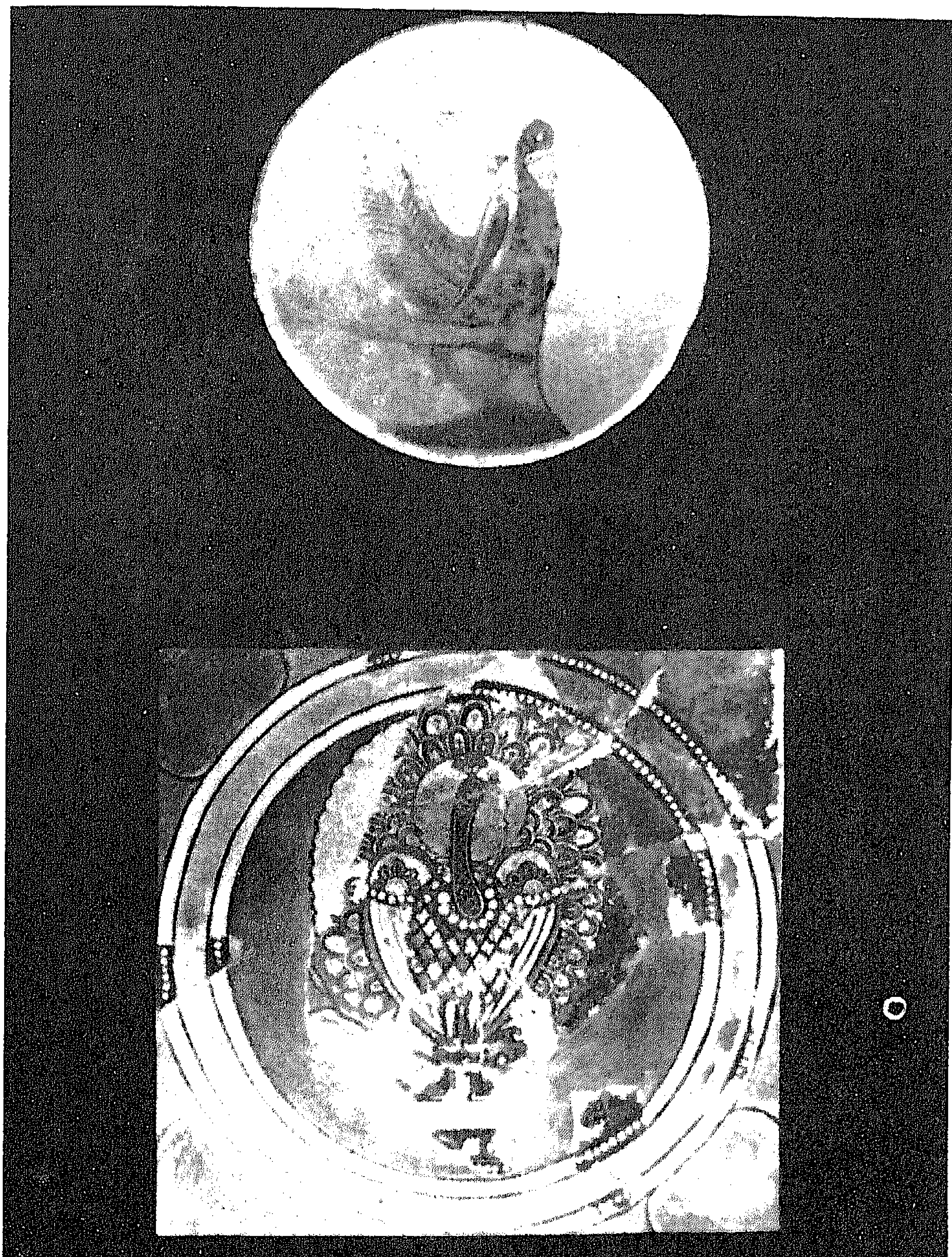
لوحة ١٦٠

جرة ناصرية من قصر الحمراء



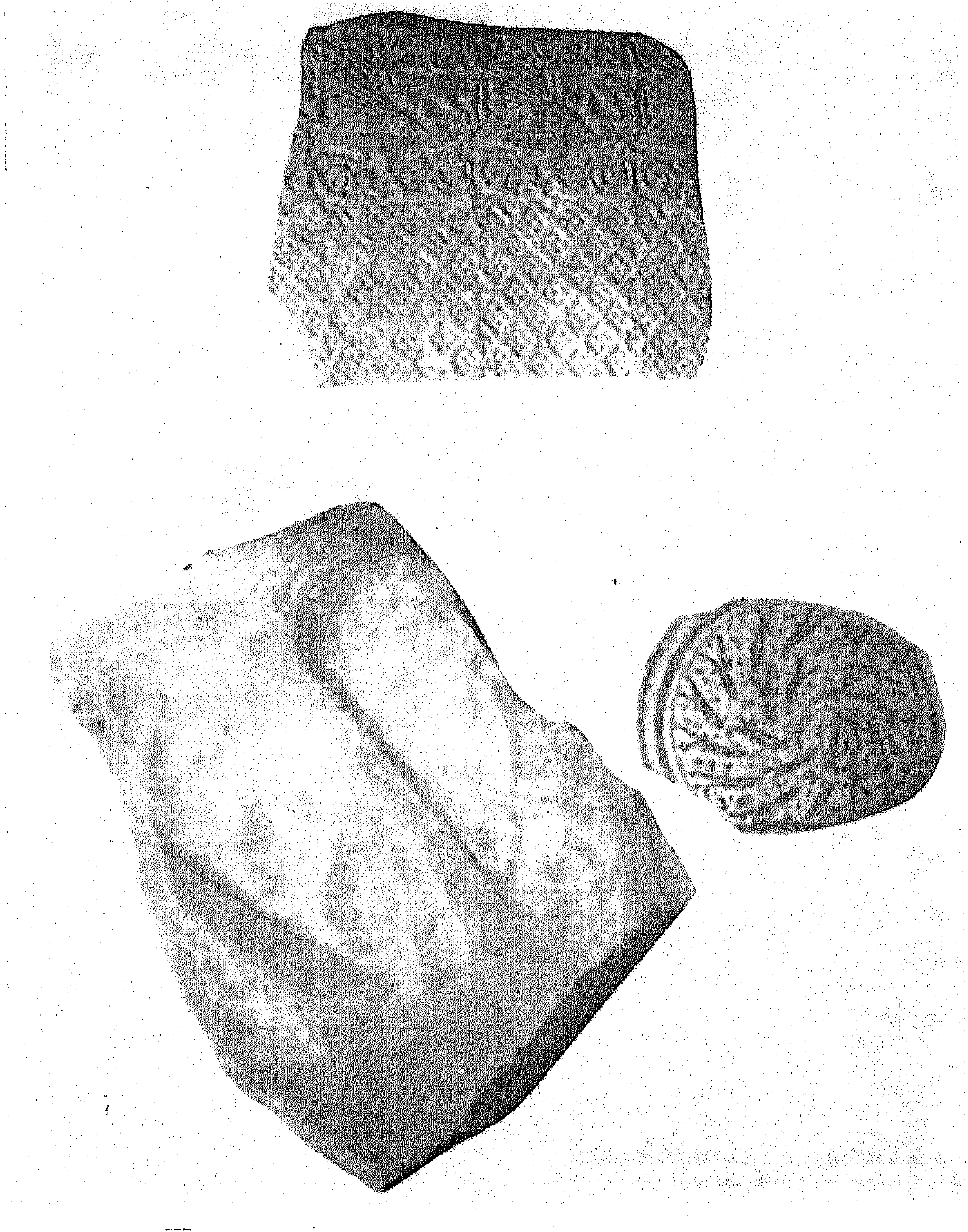
لوحة ١٦١

أجزاء من جرار ذات زخرفة من الإستمبا (متحف المراء)



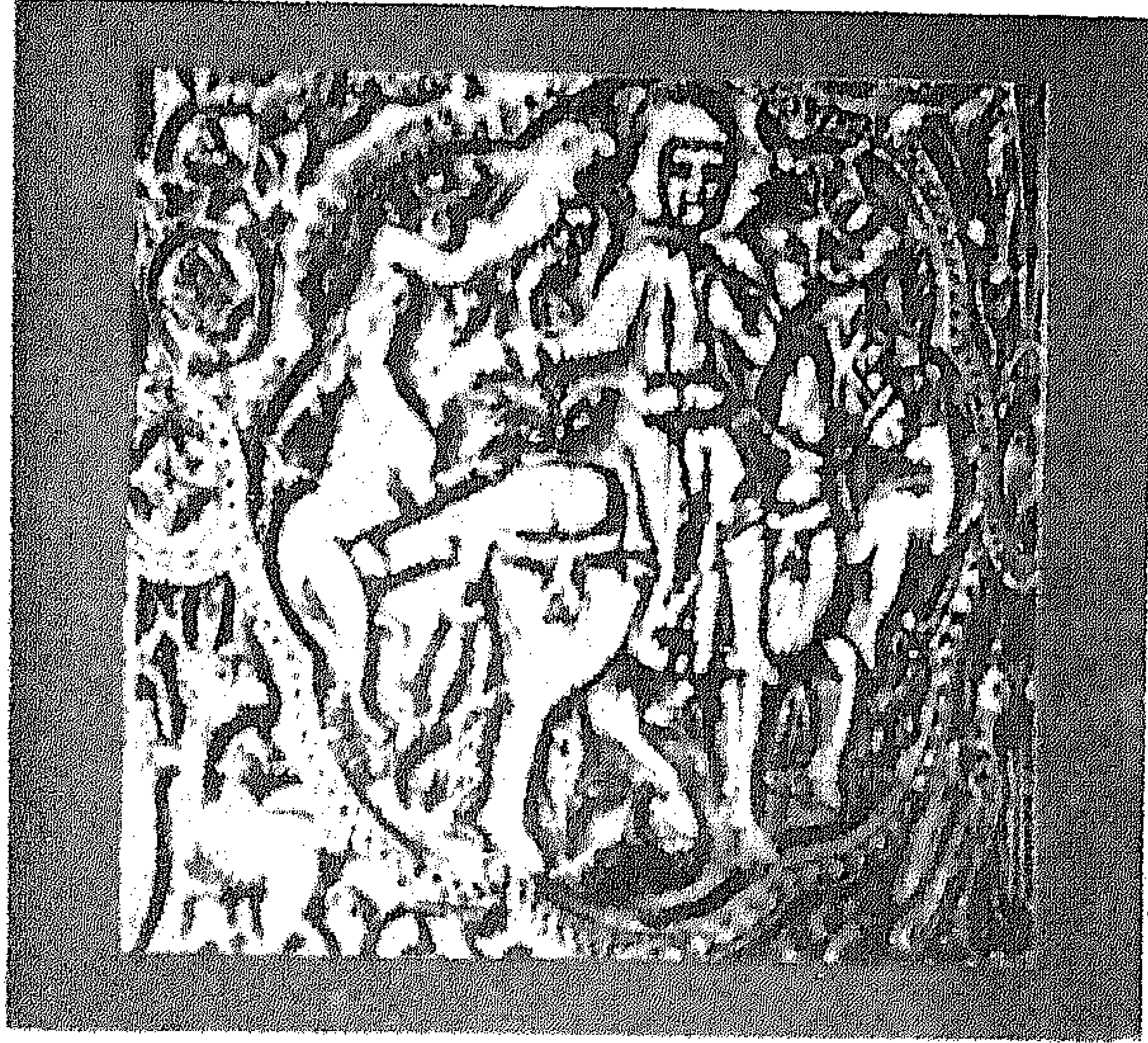
لوحة ١٦٢

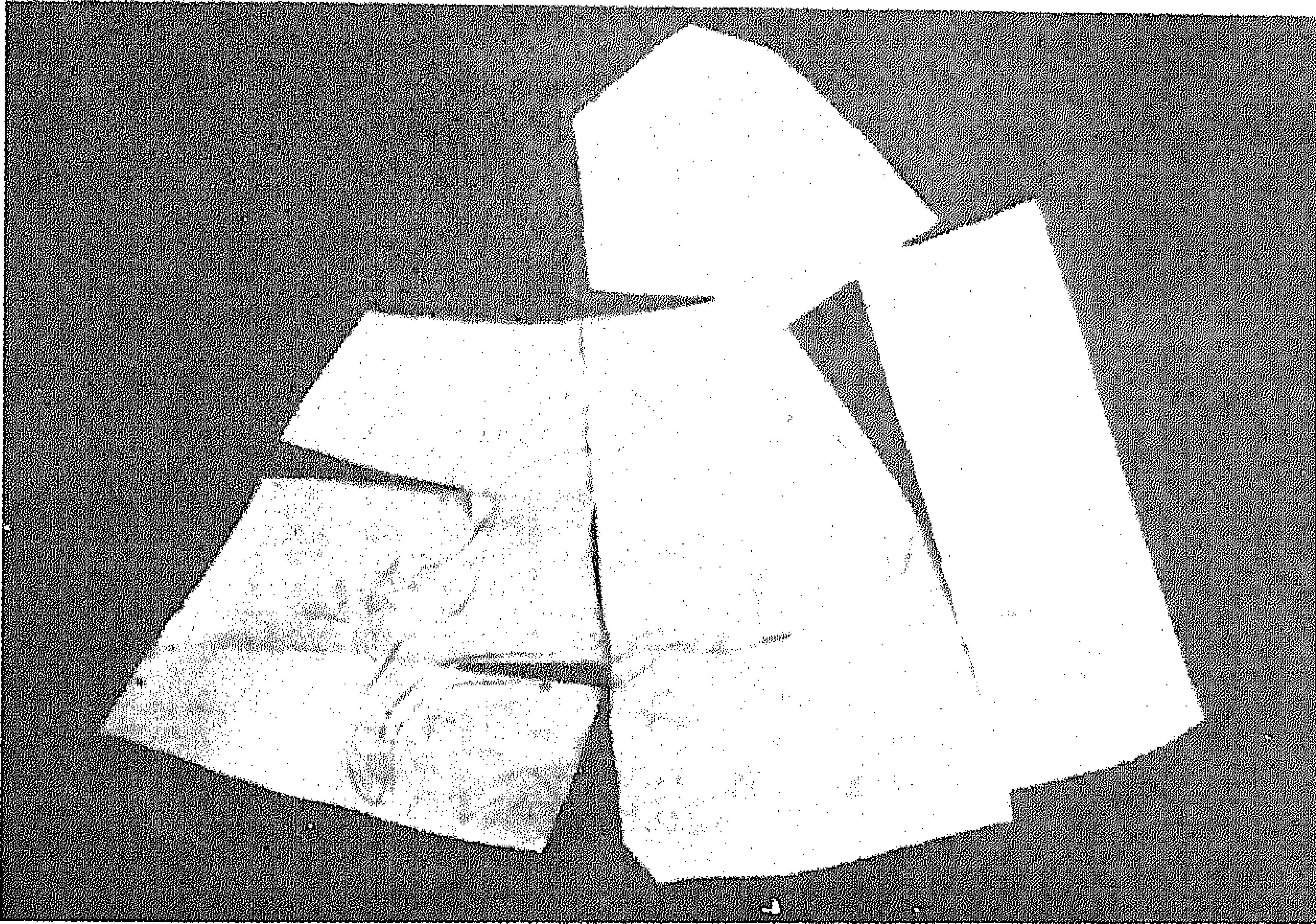
طبق مرسوم عليه طاووس – مدينة الزهراء – زليج بيزنطى عليه طاووس على شكل دائرة



لوحة ١٦٣

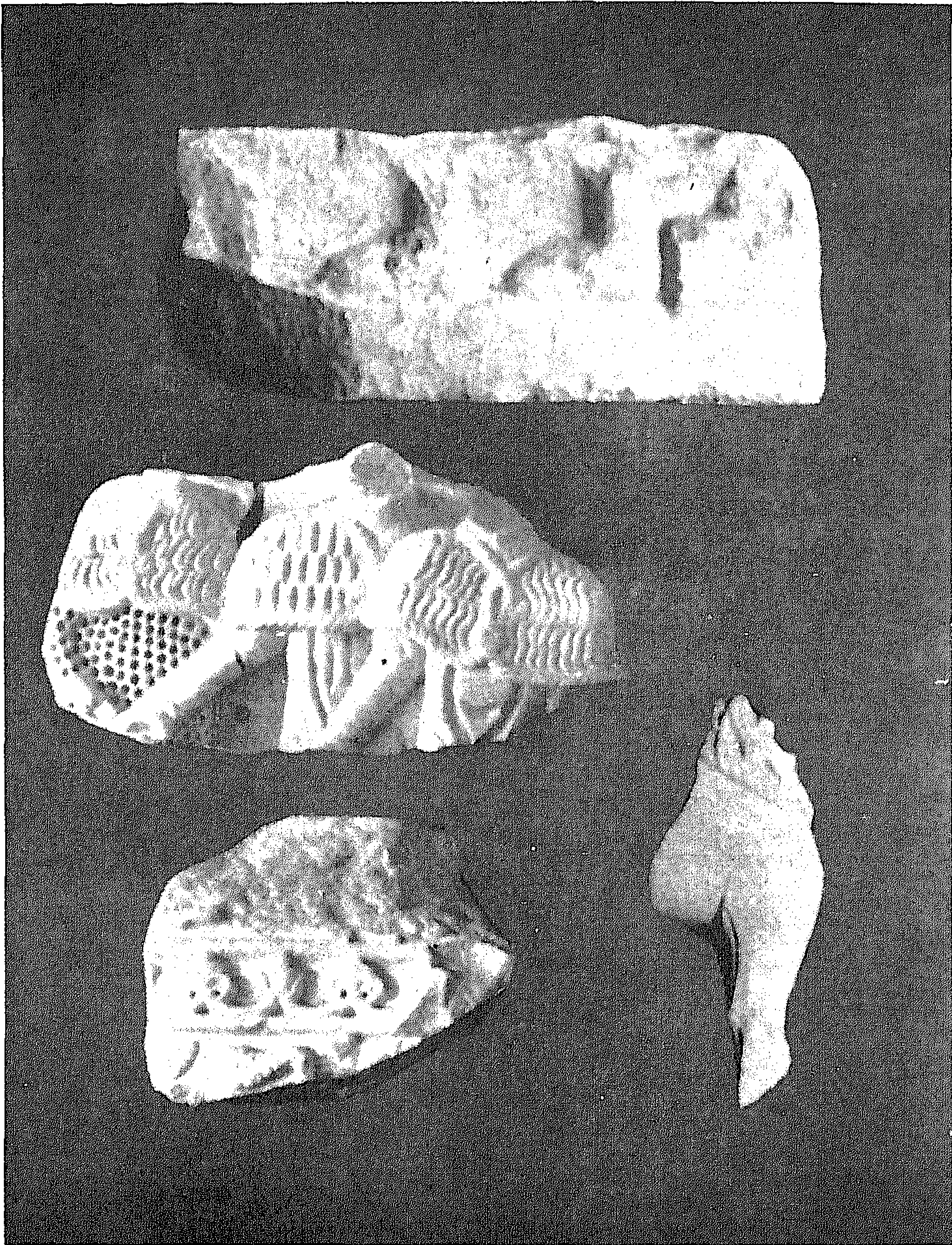
سيراميك ناصرى أ: أجزاء من جرة عليها عبارة عن طواويس "إستمبا" ب،ج : سيراميك عليه أسماك مرسومة (متحف الحمراء)





لوحة ١٦٤

صقور على علبة متحف فكتوريا وألبرت ، رسم فارس مسيحى فى صالة العدل بالحمراء

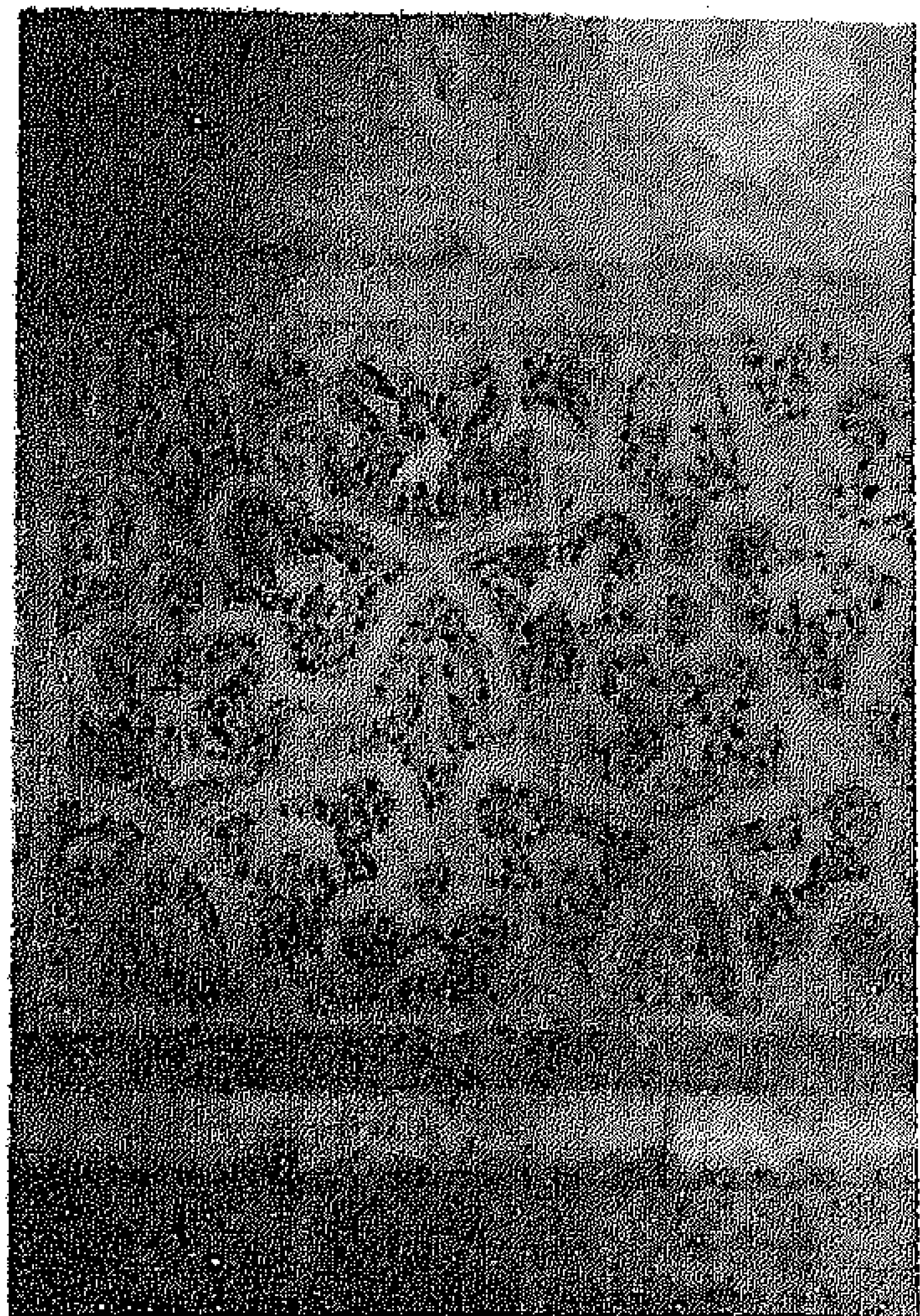


لوحة ١٦٥

رخام من مدينة الزهراء

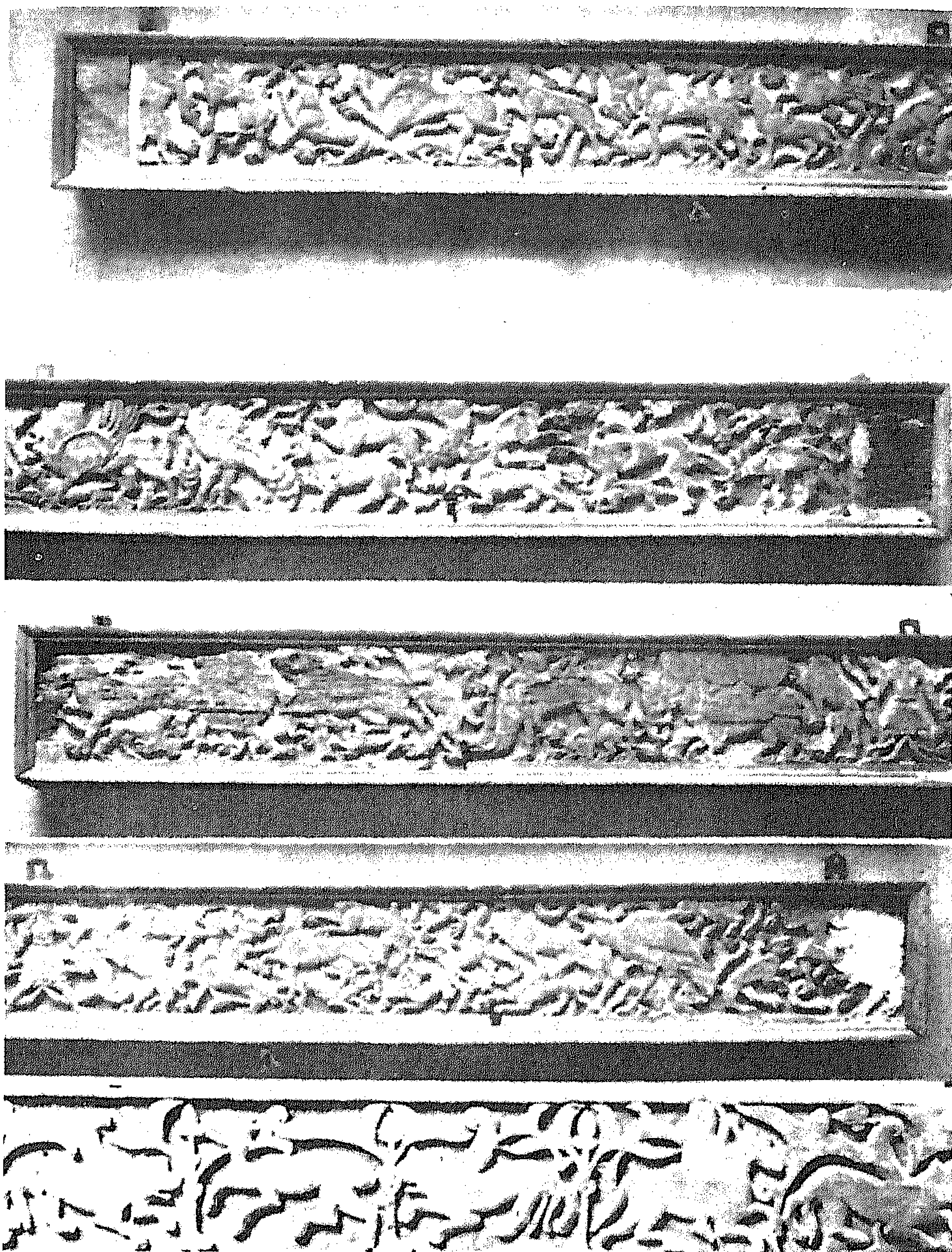






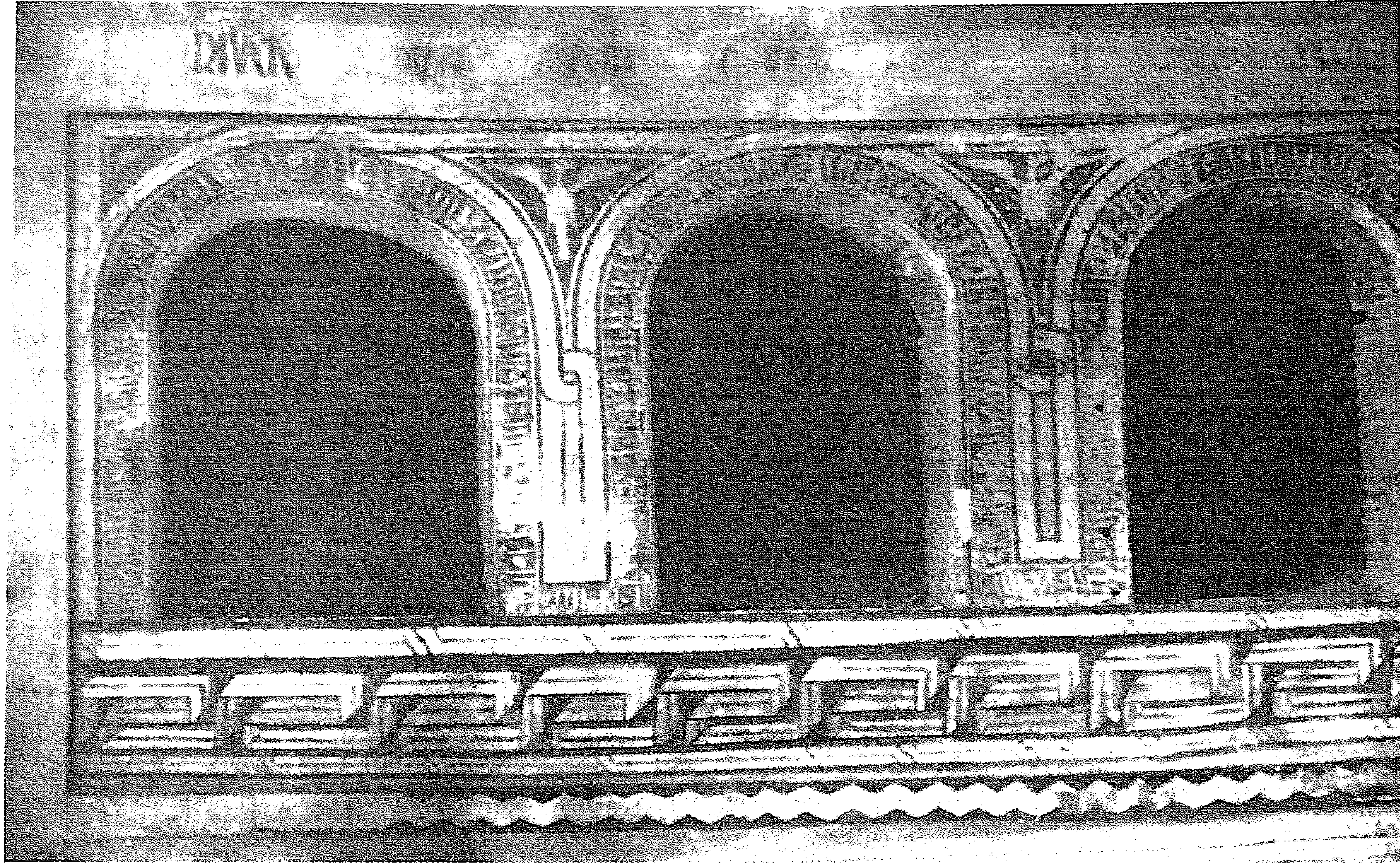
لوحة ١٦٦

زخارف جصية فى مقر الإقامة بدير لاس زويلجا (برغش)



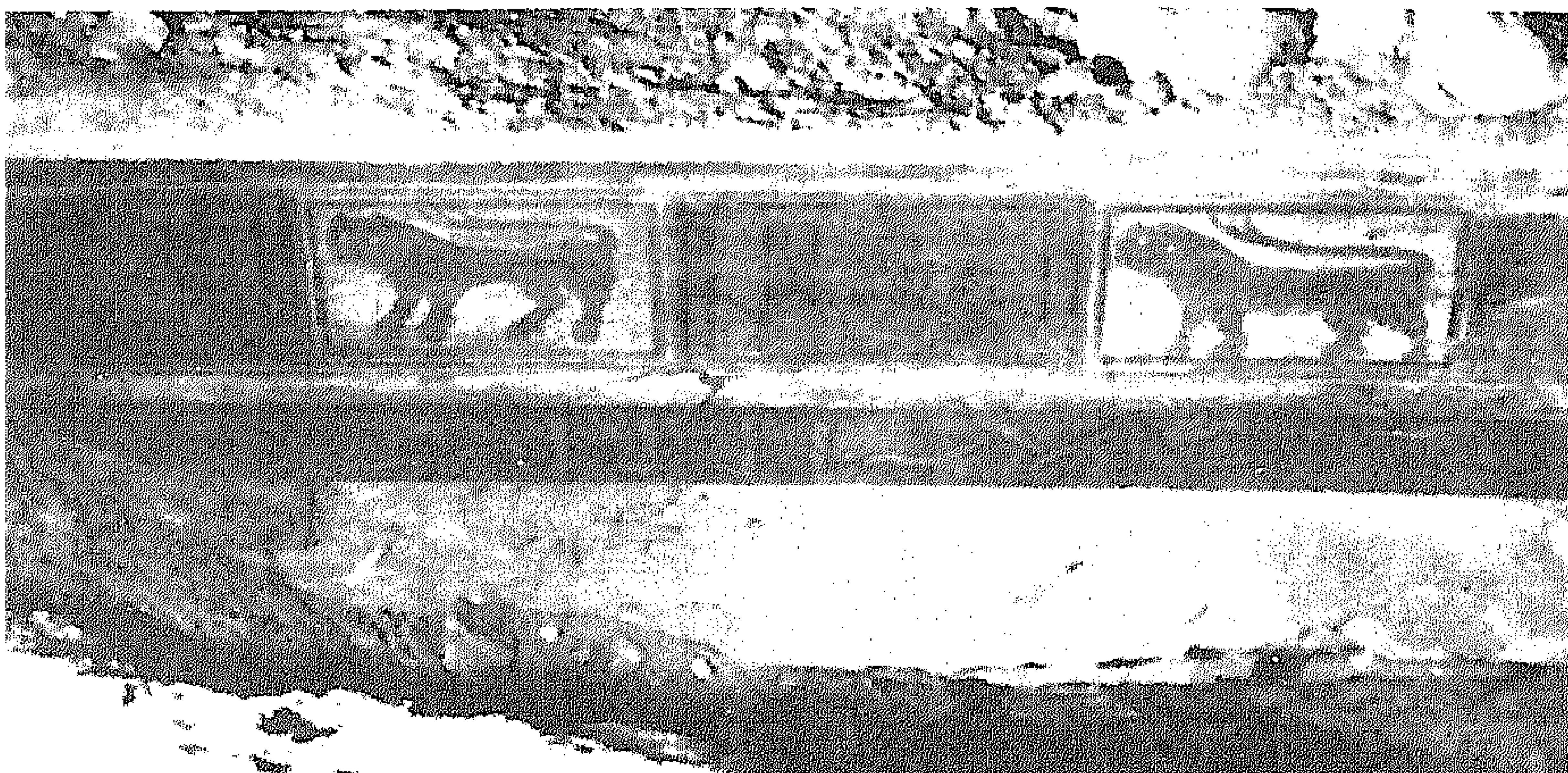
لوحة ١٦٧

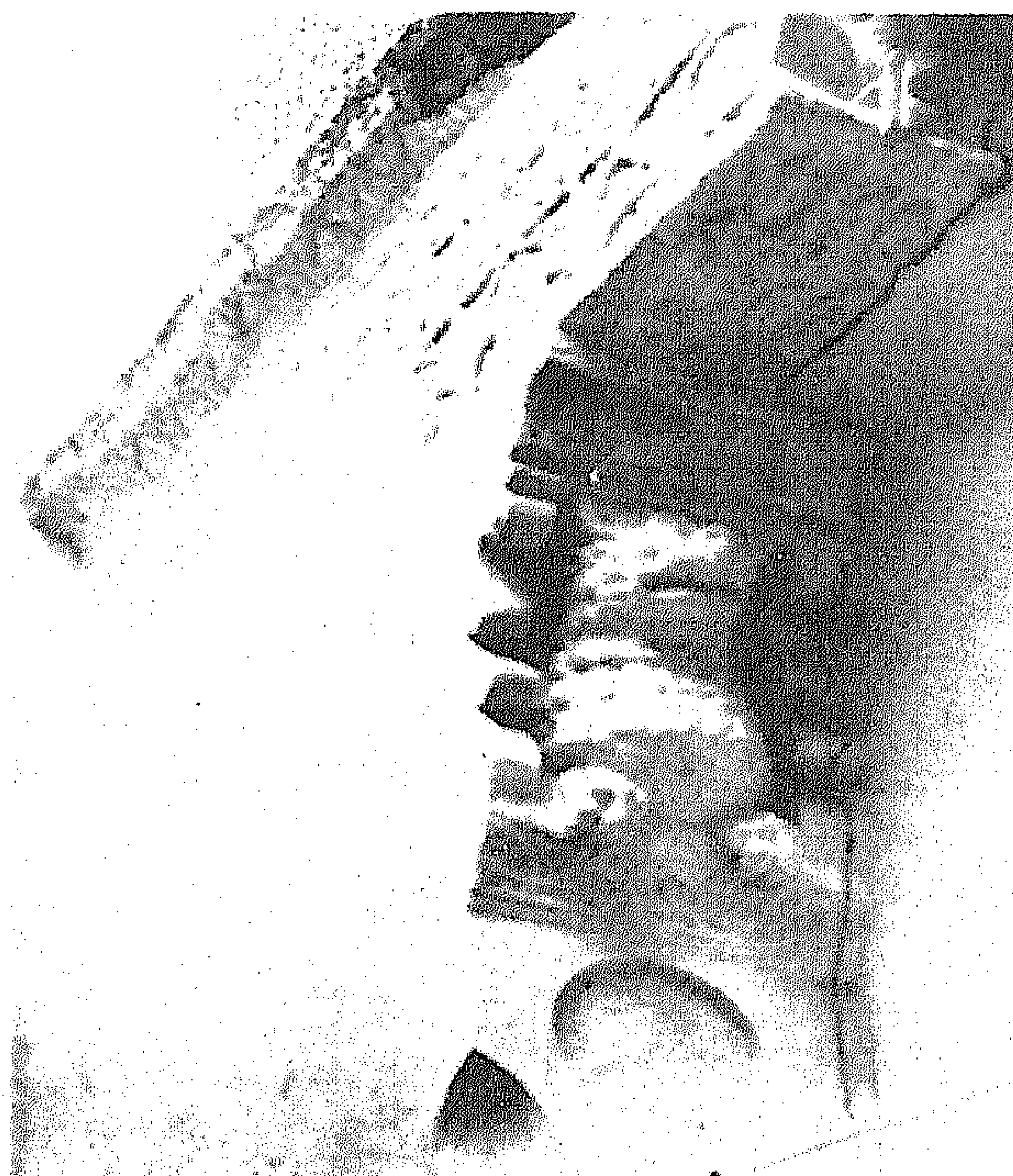
أفاريز خشبية طليطلية (القرن الثالث عشر أما ب: فتعود إلى القرن الرابع عشر)



لوحة ١٦٨

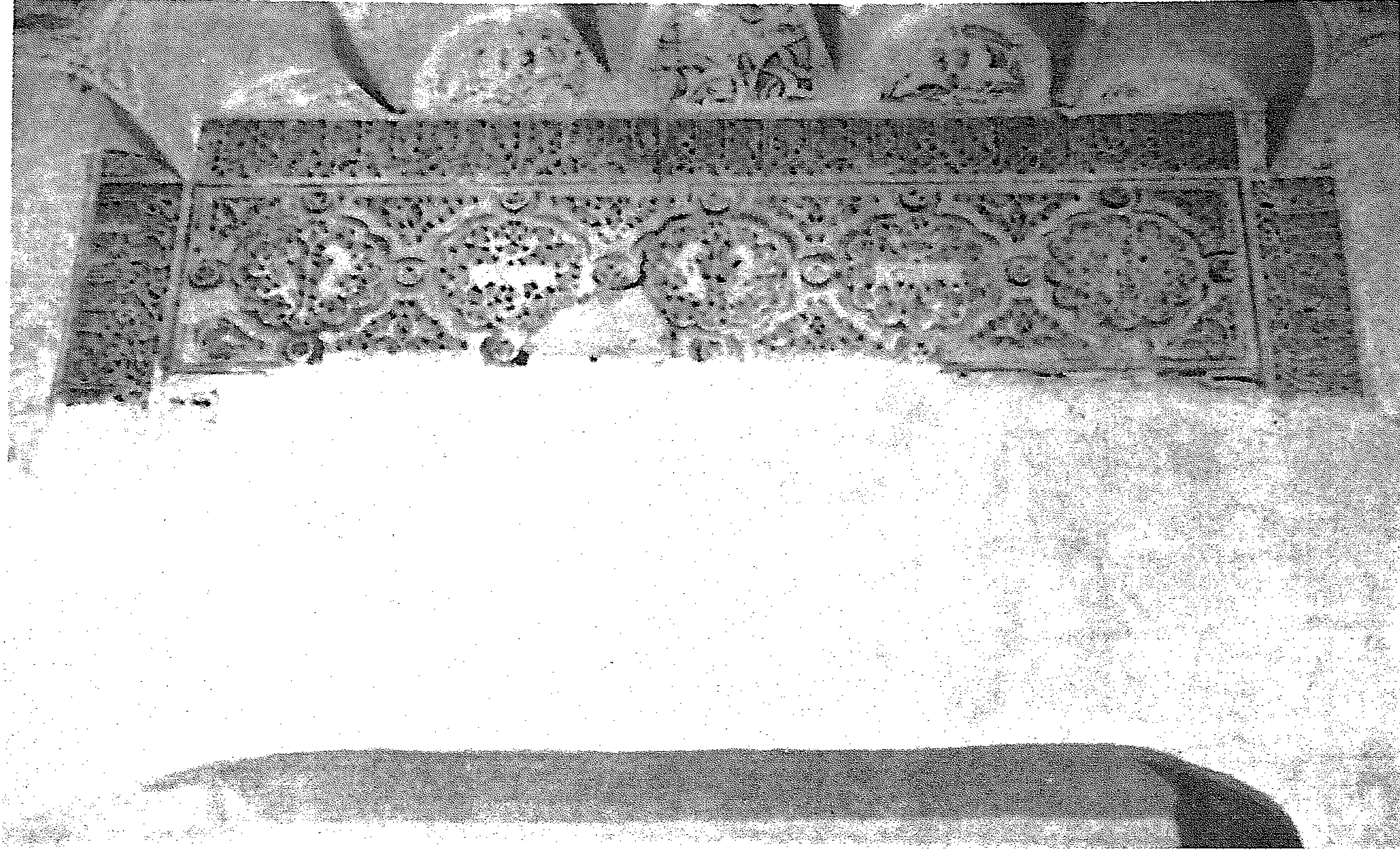
نوافذ في منصة البلاطة الرئيسية بنيسة سان رومان (طليطلة)





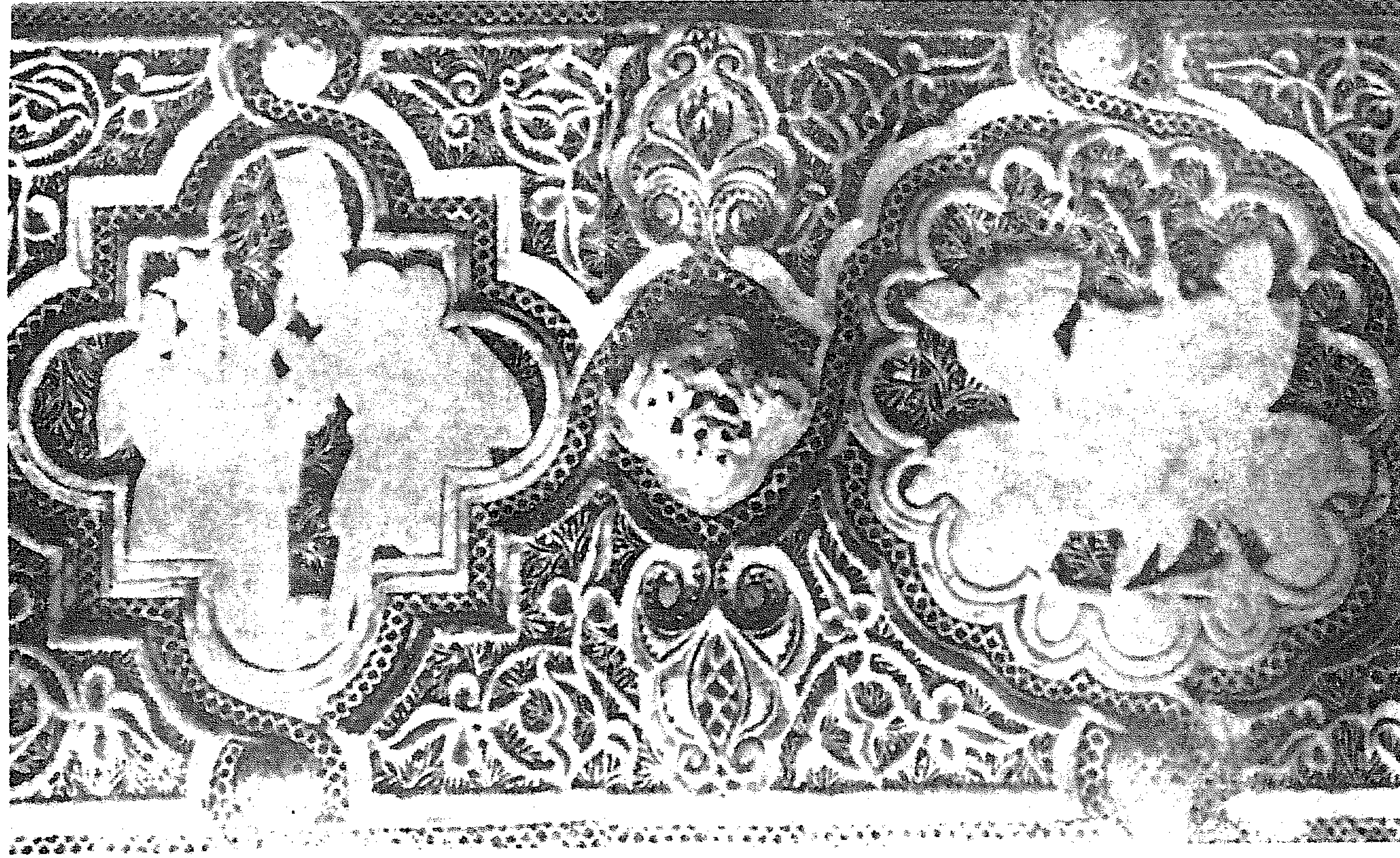
لوحة ١٦٩

إفريز مرسوم فى سقف كنيسة سان خوان أبيانخليستا(أوكانيا) صدر أسد فى منزل عربى كائن فى بولاس بيخاس (طليطلة)



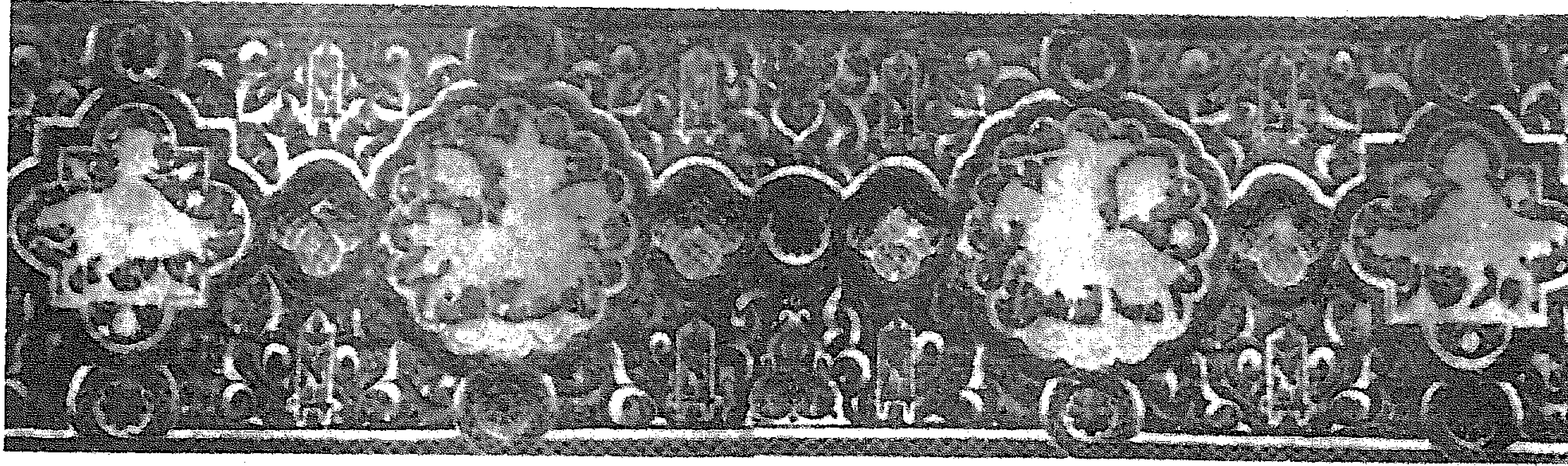
لوحة ١٧٠

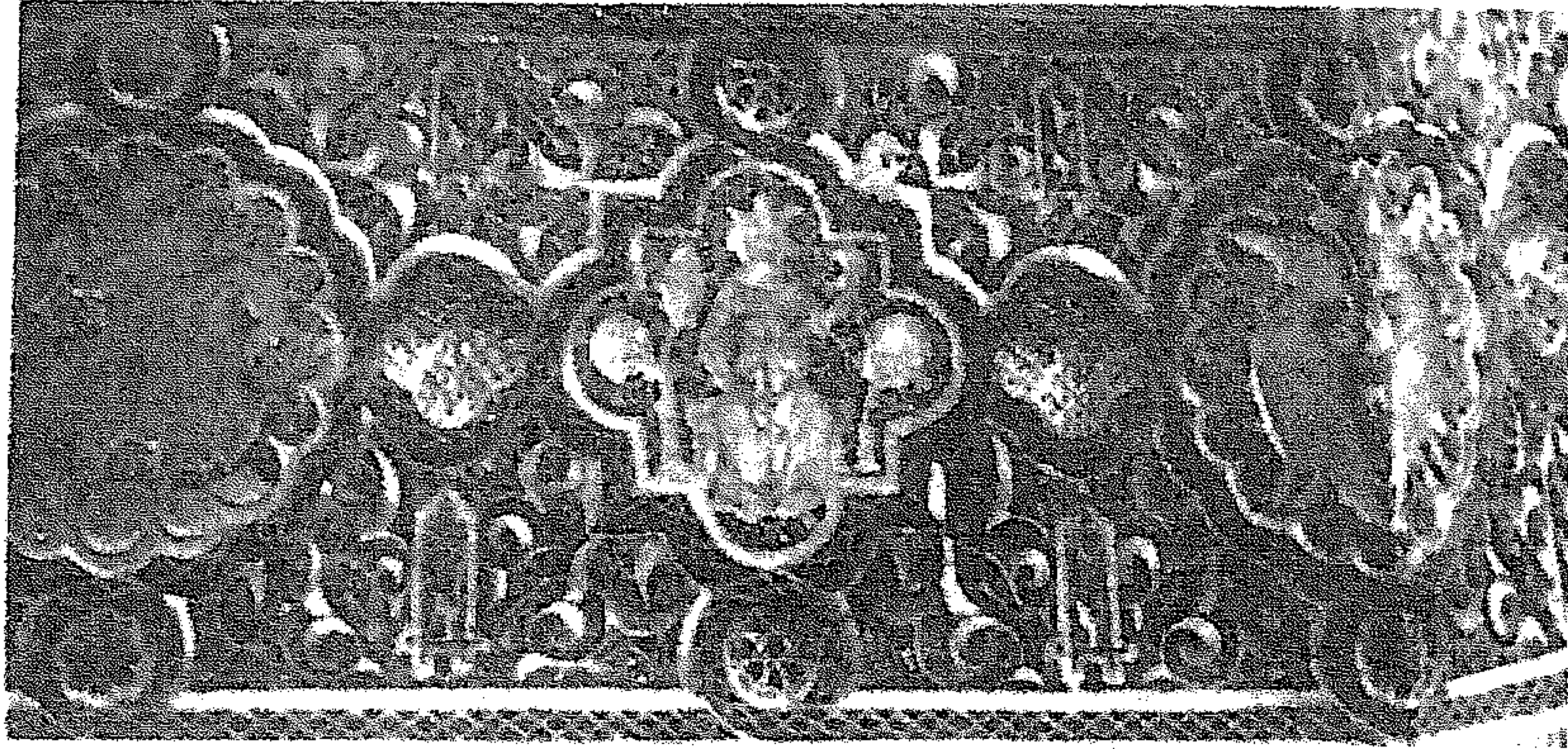
زخارف جصية فى الدهليز – قصر تورديسياس



لوحة ١٧١

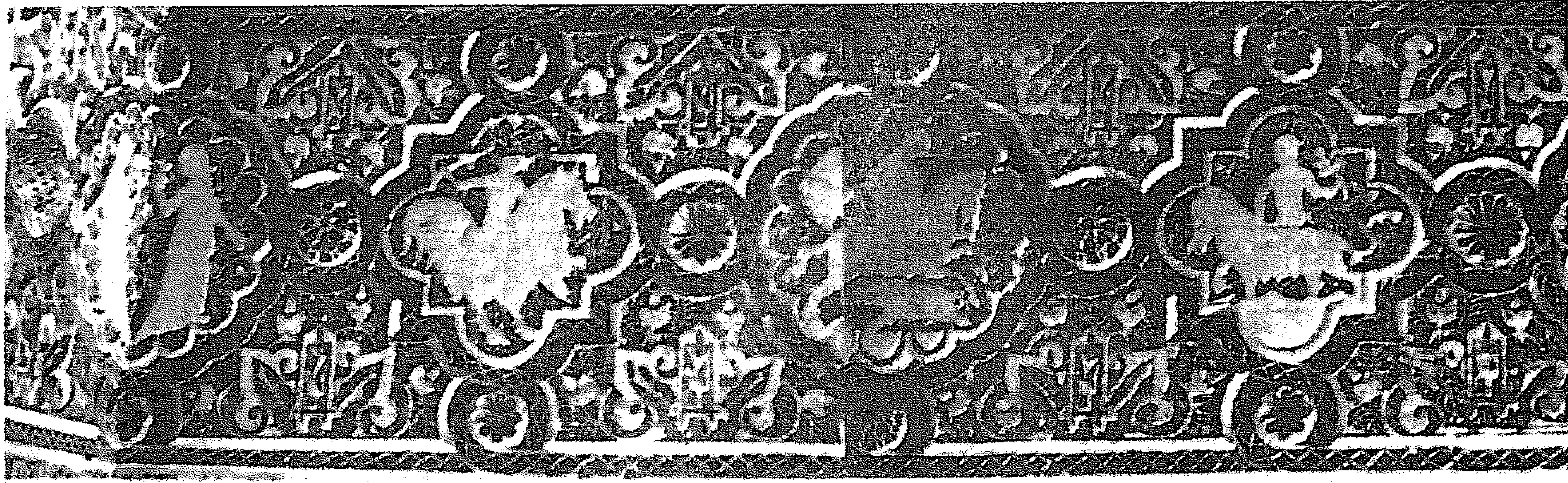
زخرفية جصية طليطلية عليها أشكال حيوانية – قصر السيد بدرو (قصر إشبيلية)

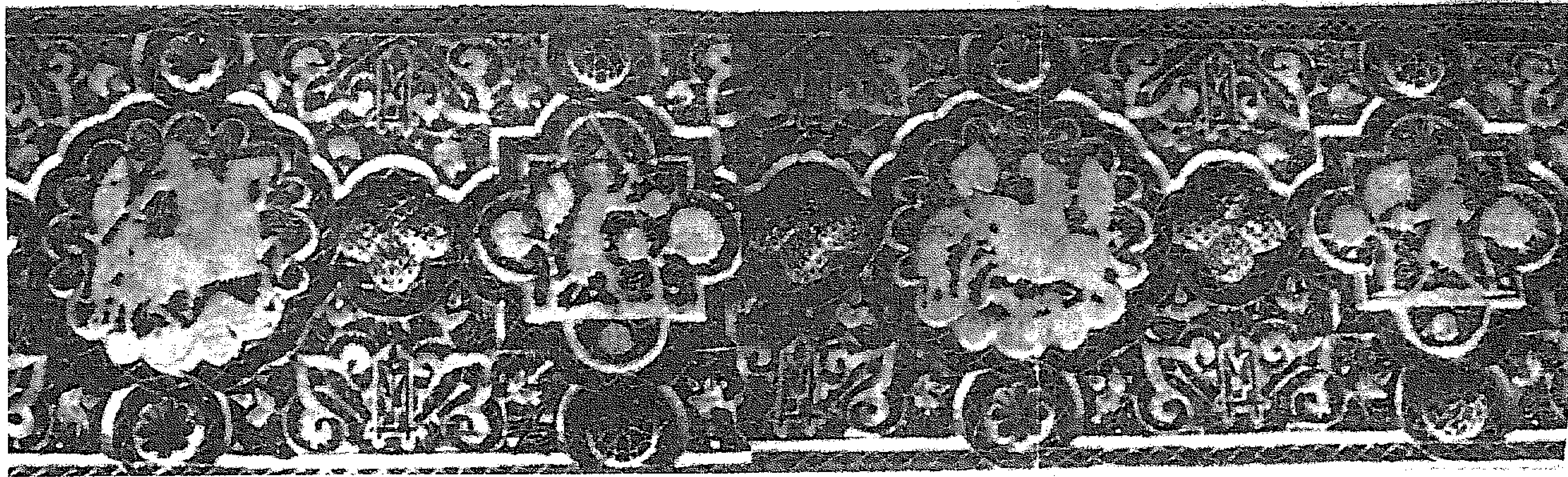




لوحة ١٧٢

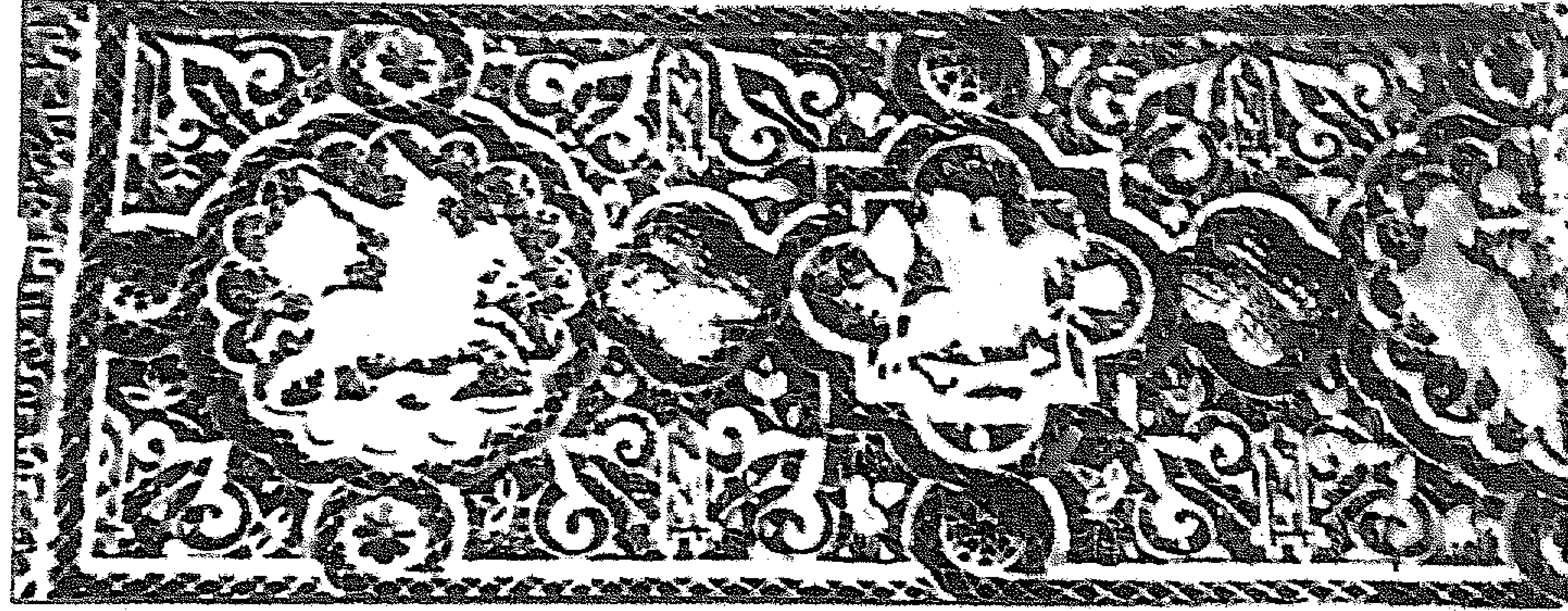
زخرفة جصية طليطلية عليها أشكال حيوانية – قصر السيد بدرو (قصر إشبيلية)

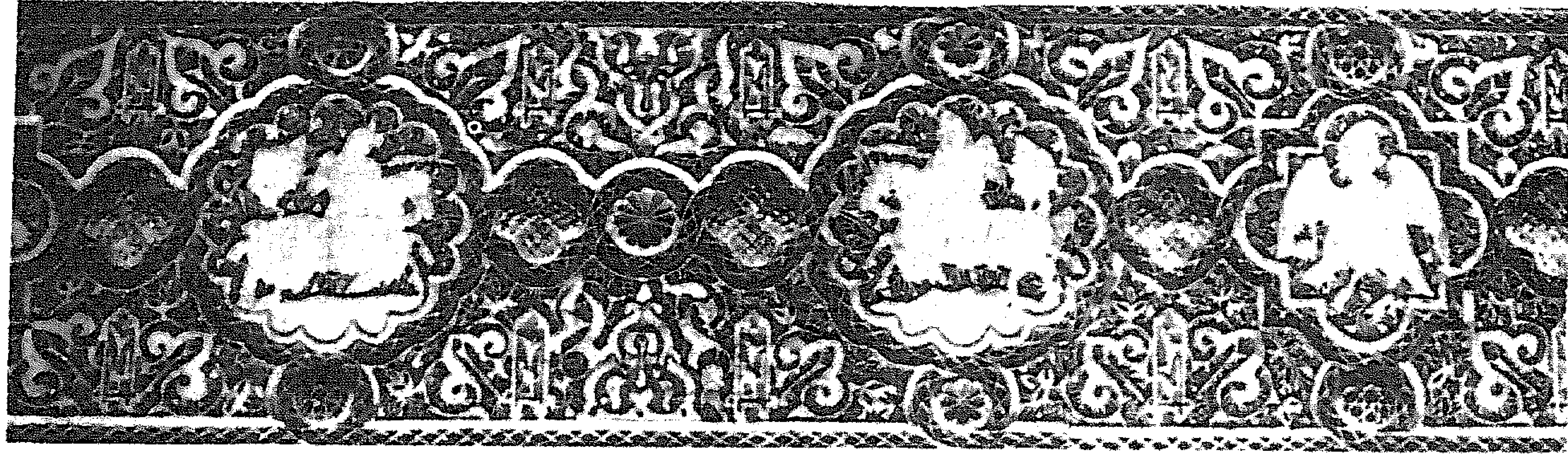




لوحة ١٧٣

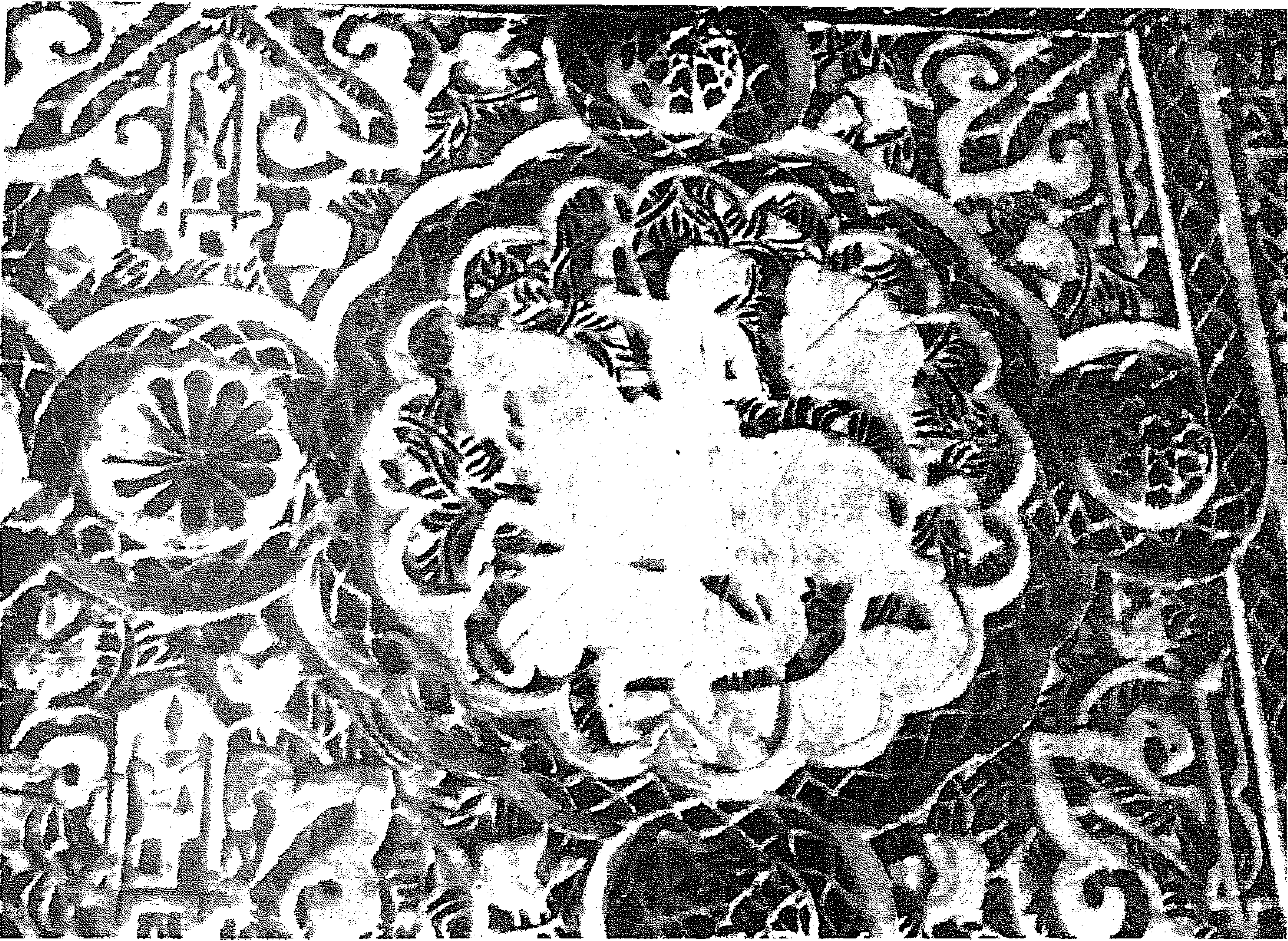
زخرفة جصية طليطلية عليها أشكال حيوانية – قصر السيد بدرو (قصر إشبيلية)





لوحة ١٧٤

زخرفة جصية طليطلية عليها أشكال حيوانية – قصر المدجن فى قصر إشبيلية



لوحة ١٧٥

فارس مسيحى يصارع أحد الأشكال الخرافية زخرفة جصية مدجنة إشبيلية – قصر السيد بدرو (قصر إشبيلية) .



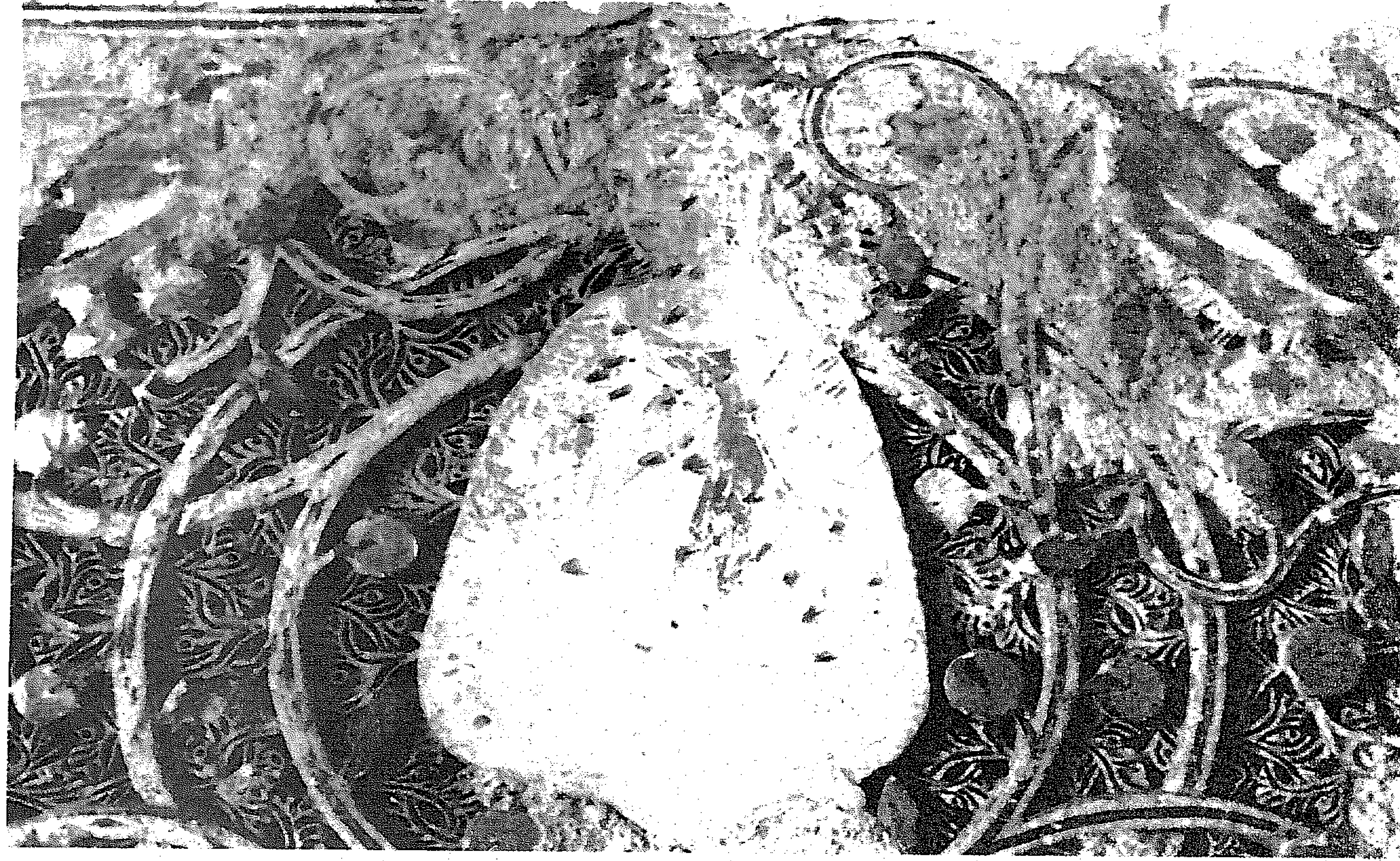
لوحة ١٧٦

ملك يجلس على عرشه : زخرفة جصية مدجنة إشبيلية - قصر السيد بدرو (قصر إشبيلية)



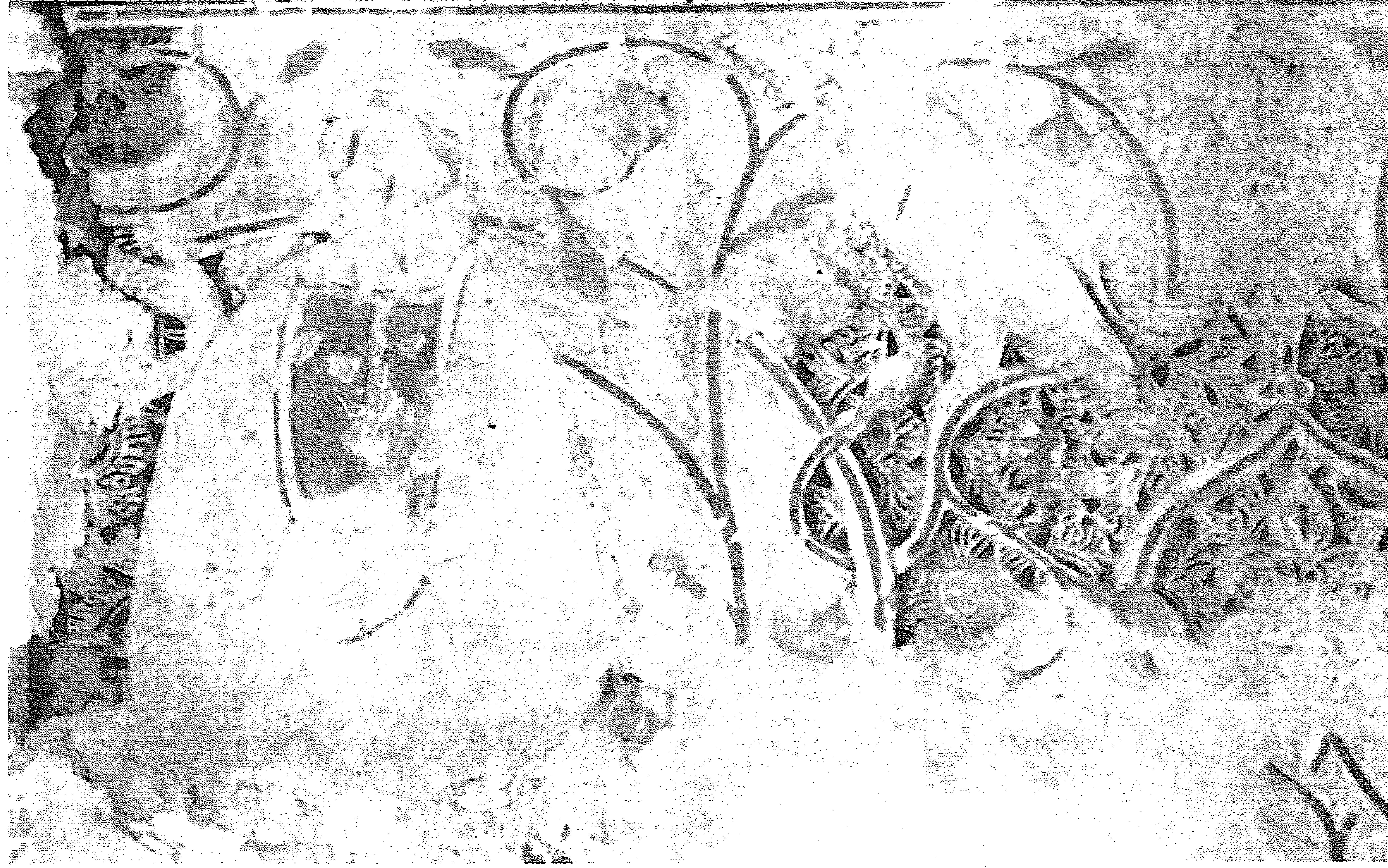
لوحة ١٧٧

زخرفة تصويرية : زخرفة جصية فى قصر سويروتيث (طليطلة).



لوحة ١٧٨

زخرفة تصويرية – فى قصر سويروتيث (طليطلة) .



لوحة ١٧٩

زخرفة تصويرية تصويرية : زخرفة جصية فى قصر سويروتيث (طليطلة) .





لوحة ١٨٠

زخرة تصويرية : زخرفة جصية فى قصر سويروتيث (طليطلة) .





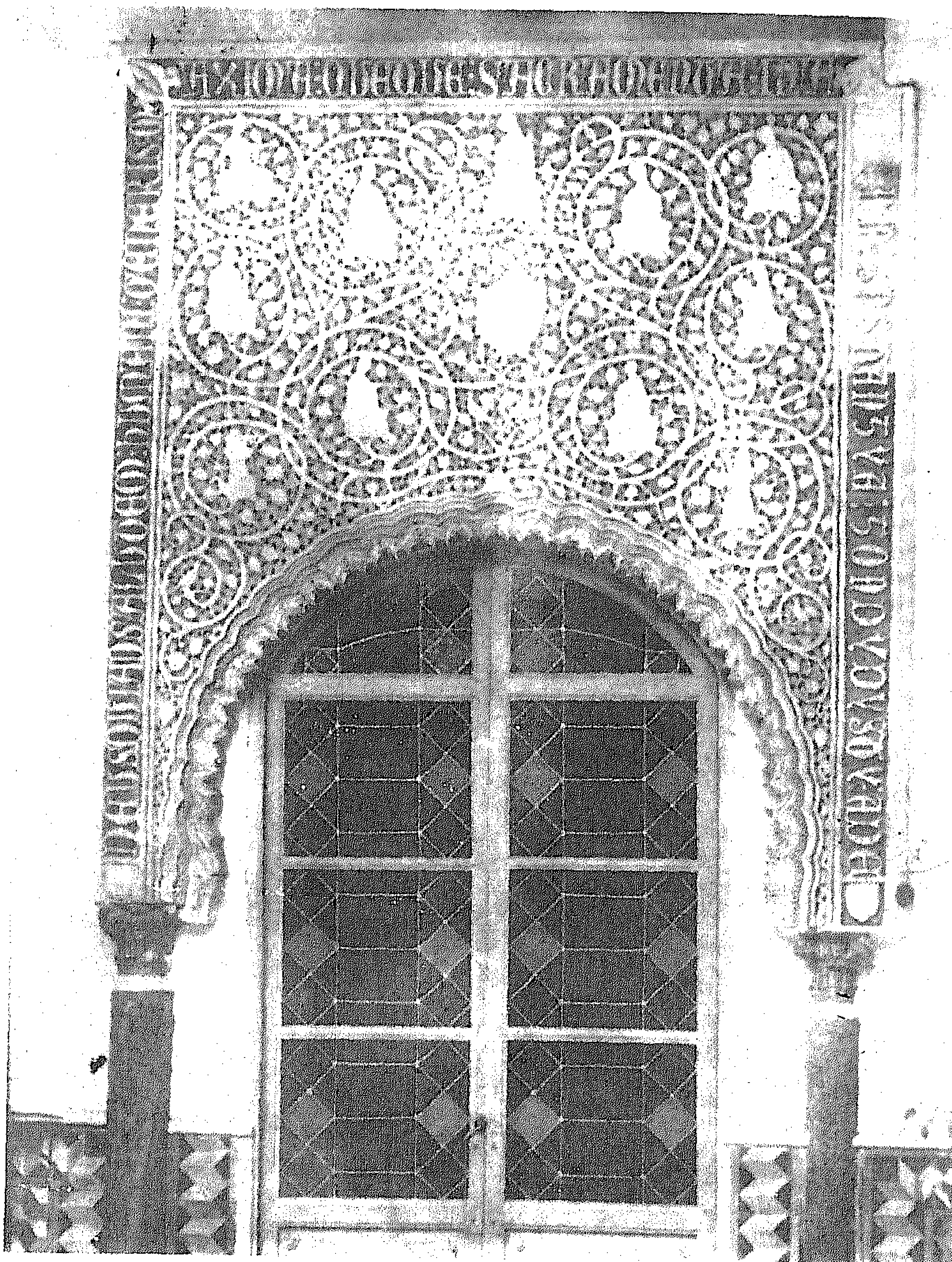
لوحة ١٨١

زخرفة تصويرية : زخرفة جصية فى قصر سويروتيث (طليطلة) .



لوحة ١٨٢

زخرفة تصويرية : زخرفة جصية في قصر سويرونيت (طليطلة) .



لوحة ١٨٣

" عقد الأسقف " : زخرفة جصية فى كاسا دى لا باخادا دى سان خوستو رقم ٦ (طليطلة)



لوحة ١٨٤

شخص مسلم . من المناظر المرسومة فى القبة المركزية " صالة العدل " بقصر الحمراء



لوحة ١٨٥

شخص مسلم : القبة المركزية بصالة العدل بالحمراء .



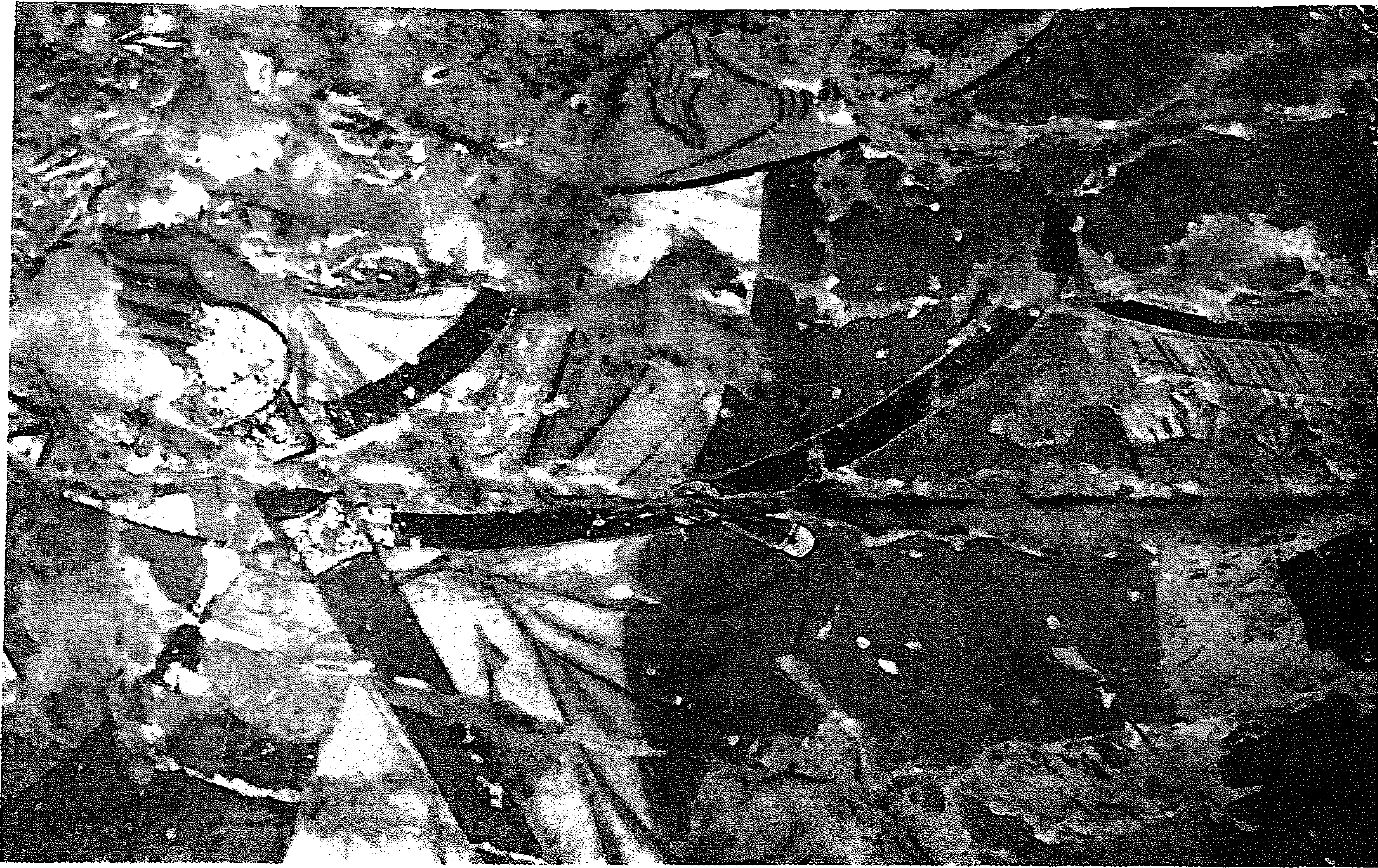
لوحة ١٨٦

شخص مسلم : القبة المركزية بصالة العدل بالحمراء



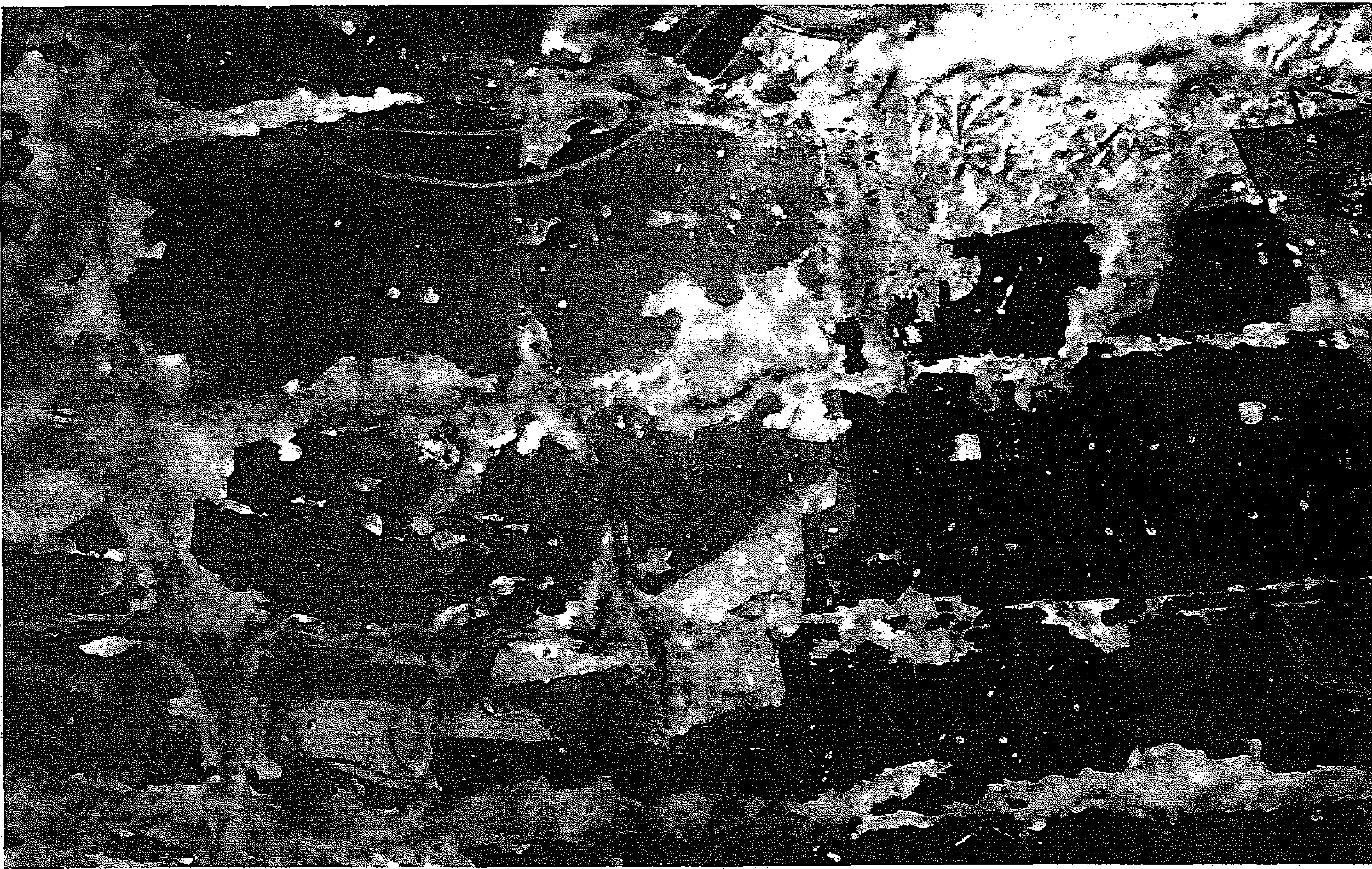
لوحة ١٨٧

شخص مسلم : القبة المركزية بصالة العدل بالحمراء .



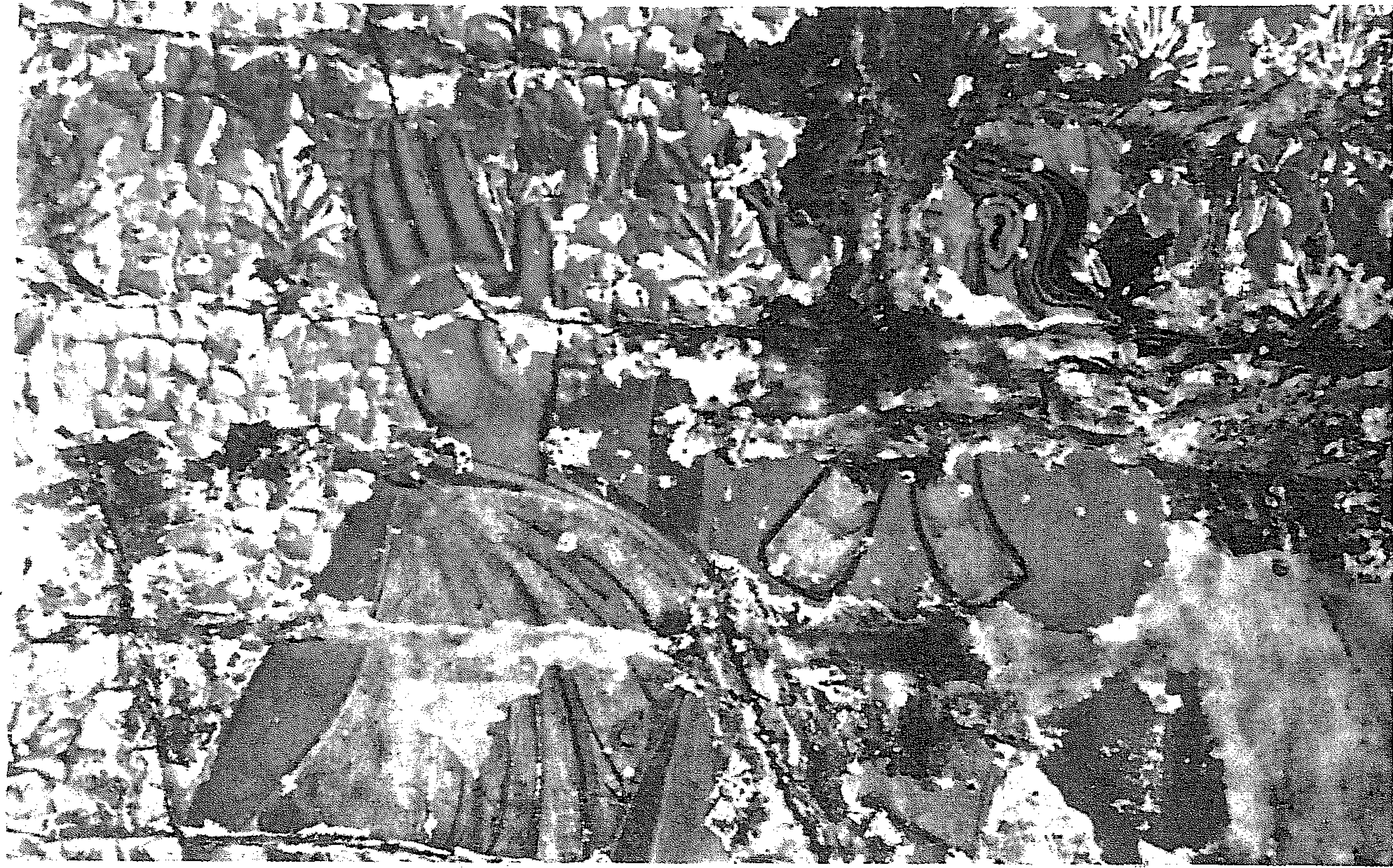
لوحة ١٨٨

شخص مسلم بعض التفاصيل : القبة المركزية بصالة العدل بالحمراء .



لوحة ١٨٩

تفاصيل لشخص مسلم فى اللوحة السابقة - القبة المركزية بصالة العدل بالحمراء.



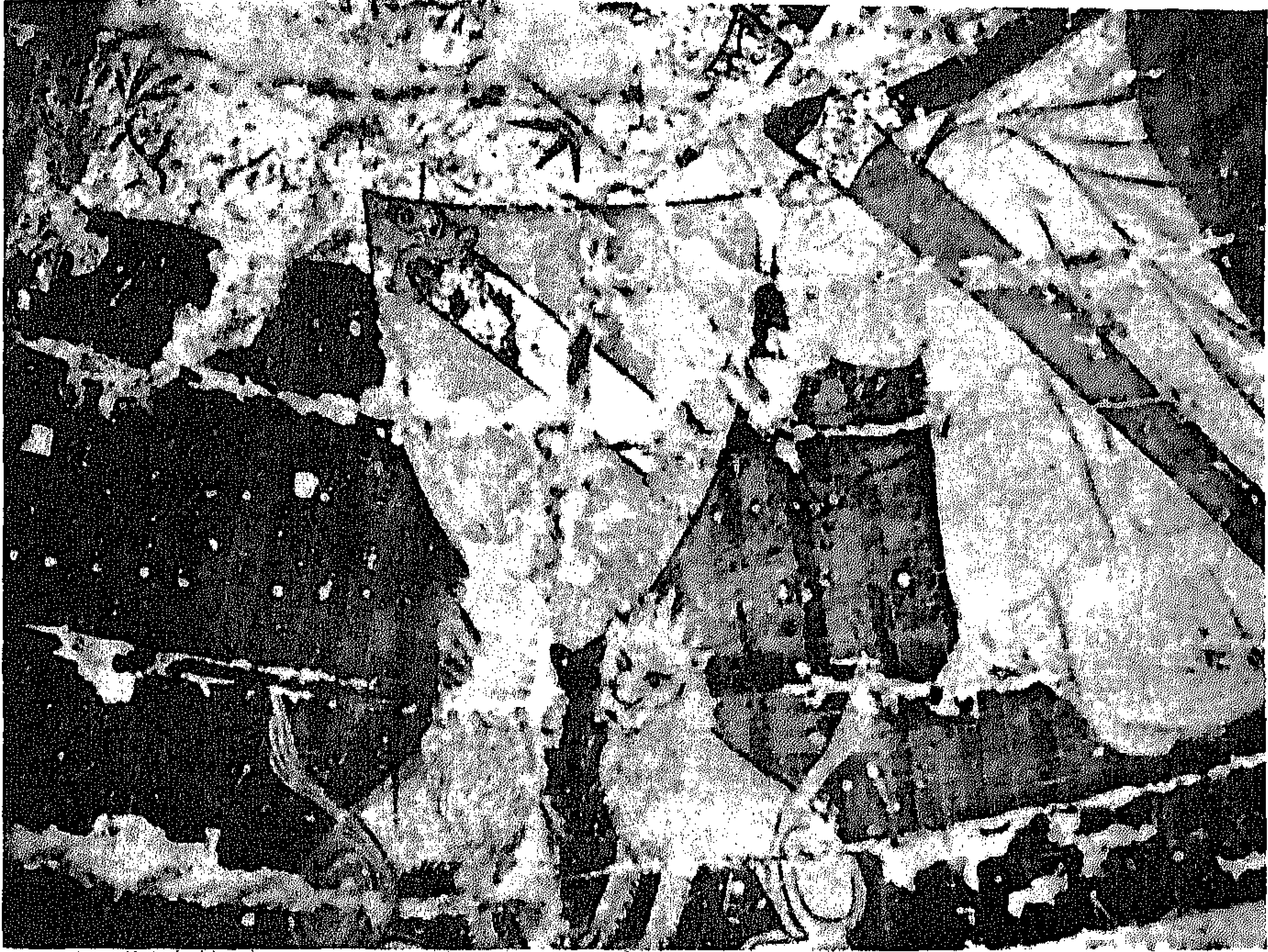
لوحة ١٩٠

شخص مسلم : القبة المركزية بصالة العدل بالحمراء .



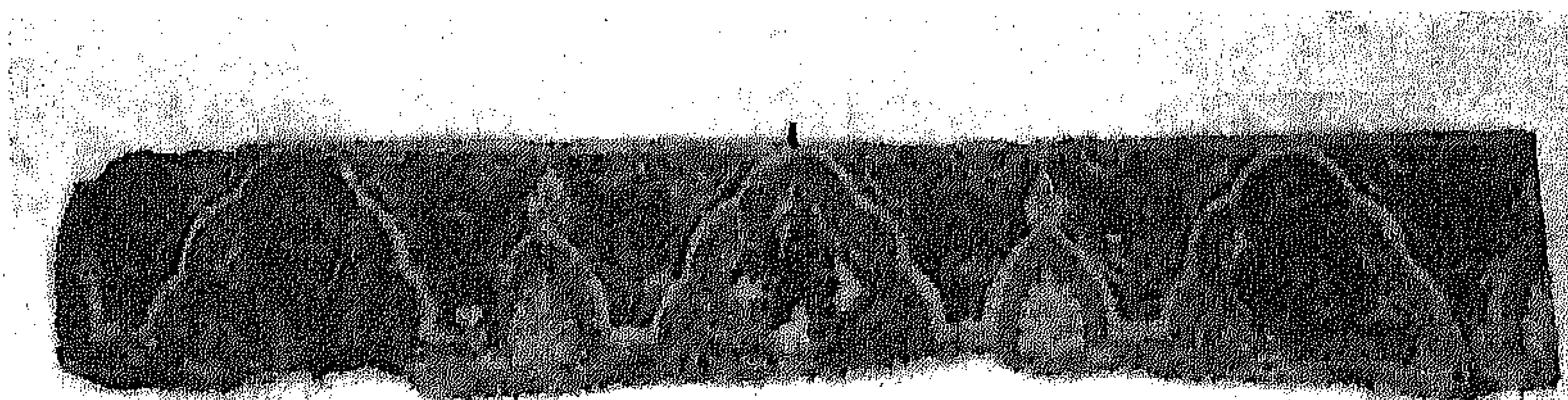
لوحة ١٩١

شخصيات مسلمة : القبة المركزية بصالة العدل بالحمراء



لوحة ١٩٢

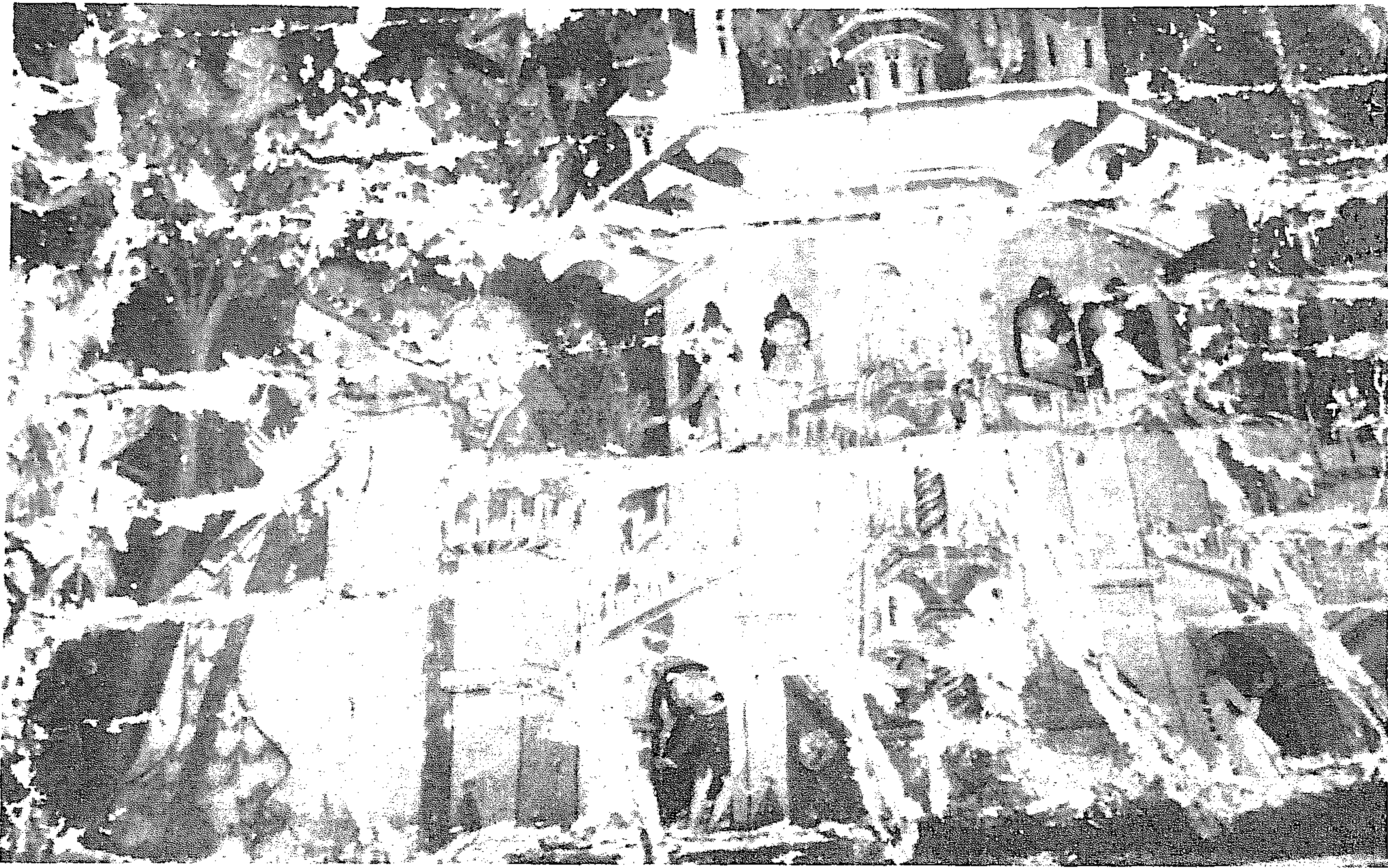
ترس (شعار) جماعة لاباندا : القبة المركزية بصالة العدل بالحمراء





لوحة ١٩٣

أخشاب إشبيلية مدهونة تحمل شعار الأسد وشعار جماعة لاباندا (قصر إشبيلية) .



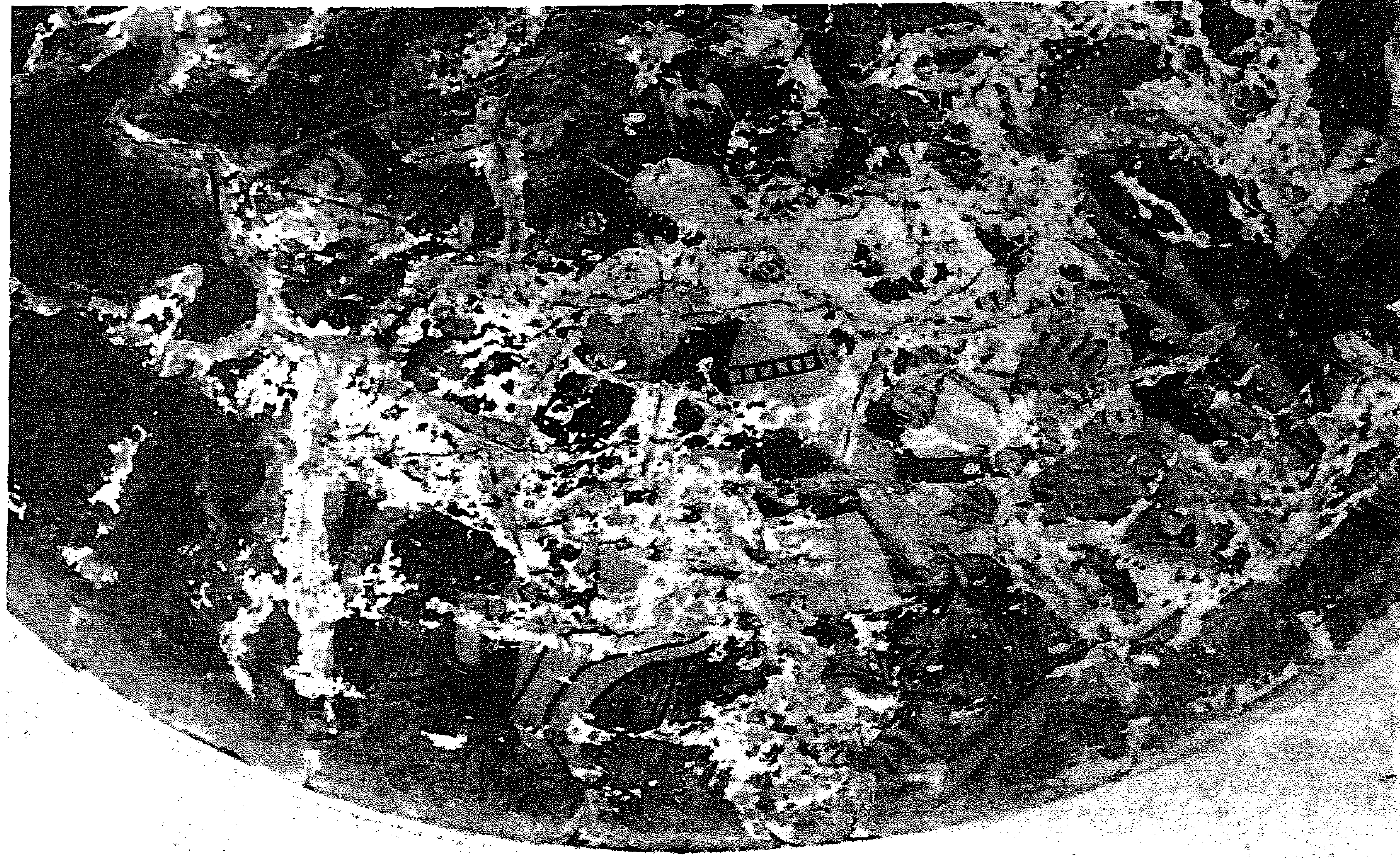
لوحة ١٩٤

مشاهد حب وقنص: القبة الجانبية من الناحية اليسرى بصالة العدل بالحمراء .



لوحة ١٩٥

شخص مسلم يقدم الفريسة التى اصطادها لسيدة مسيحية – القبة الجانبية (اليسرى) بصالة العدل بالحمراء .



لوحة ١٩٦

مشهد قنص : القبة الجانبية (اليسرى) بصالة العدل بالحمراء .



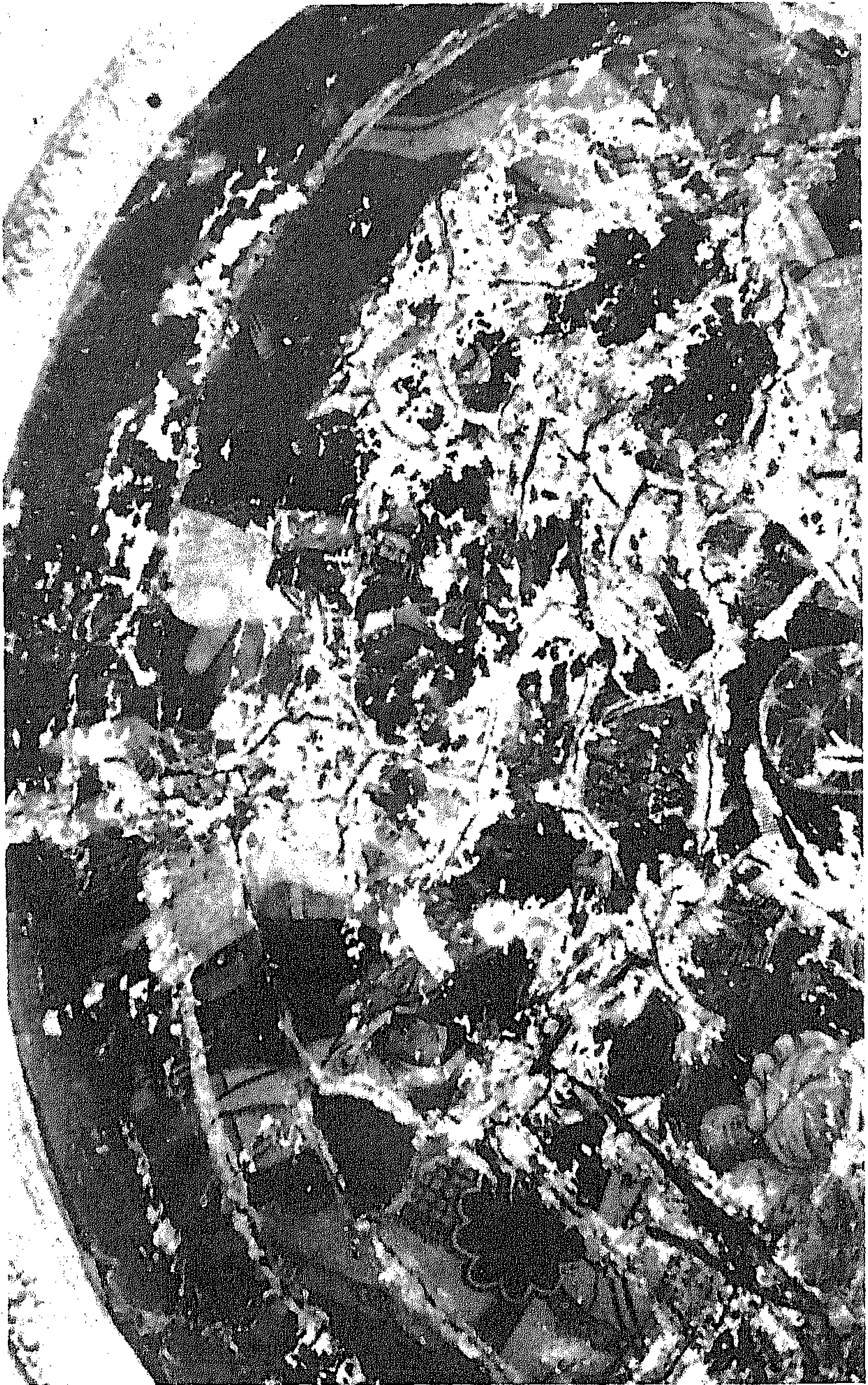
لوحة ١٩٧ ـ

مشهد قنص : القبة الجانبية (اليسار) بصالة العدل بالحمراء



لوحة ١٩٨

نبع الشباب وفارس قنص من السلطين : القبة اليسرى بصالة العدل .



لوحة ١٩٩

مشاهد قنص : القبة اليسرى بصالة العدل بالحمراء .



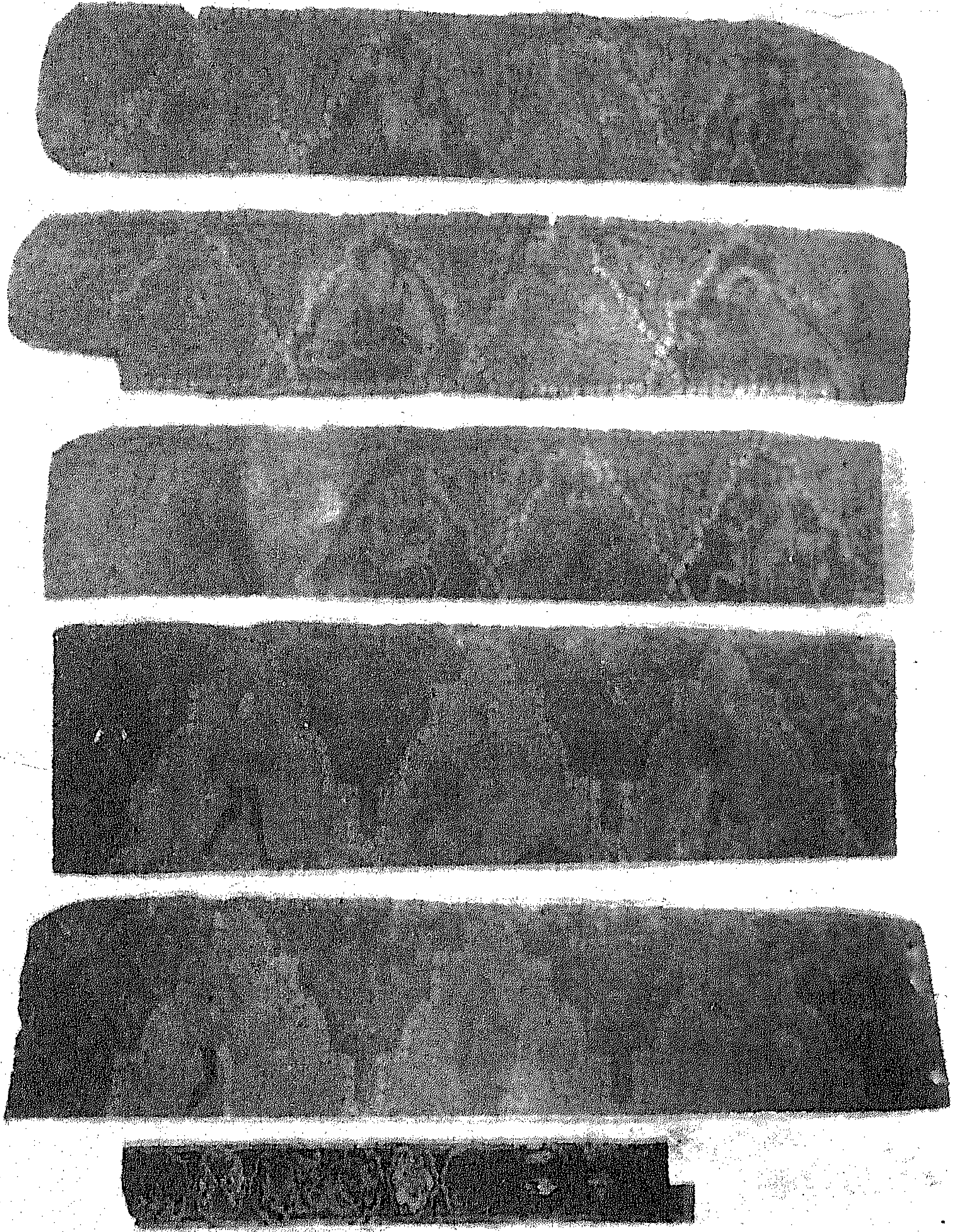
لوحة ٢٠٠

المشهد الرئيسى بالقبة اليمنى بصالة العدل (كذلك تم قبل آخر الترميمات) .



لوحة ٢٠١ ـ

رسم إسلامي بالبرطل بقصر الحمراء .



لوحة ٢٠٢

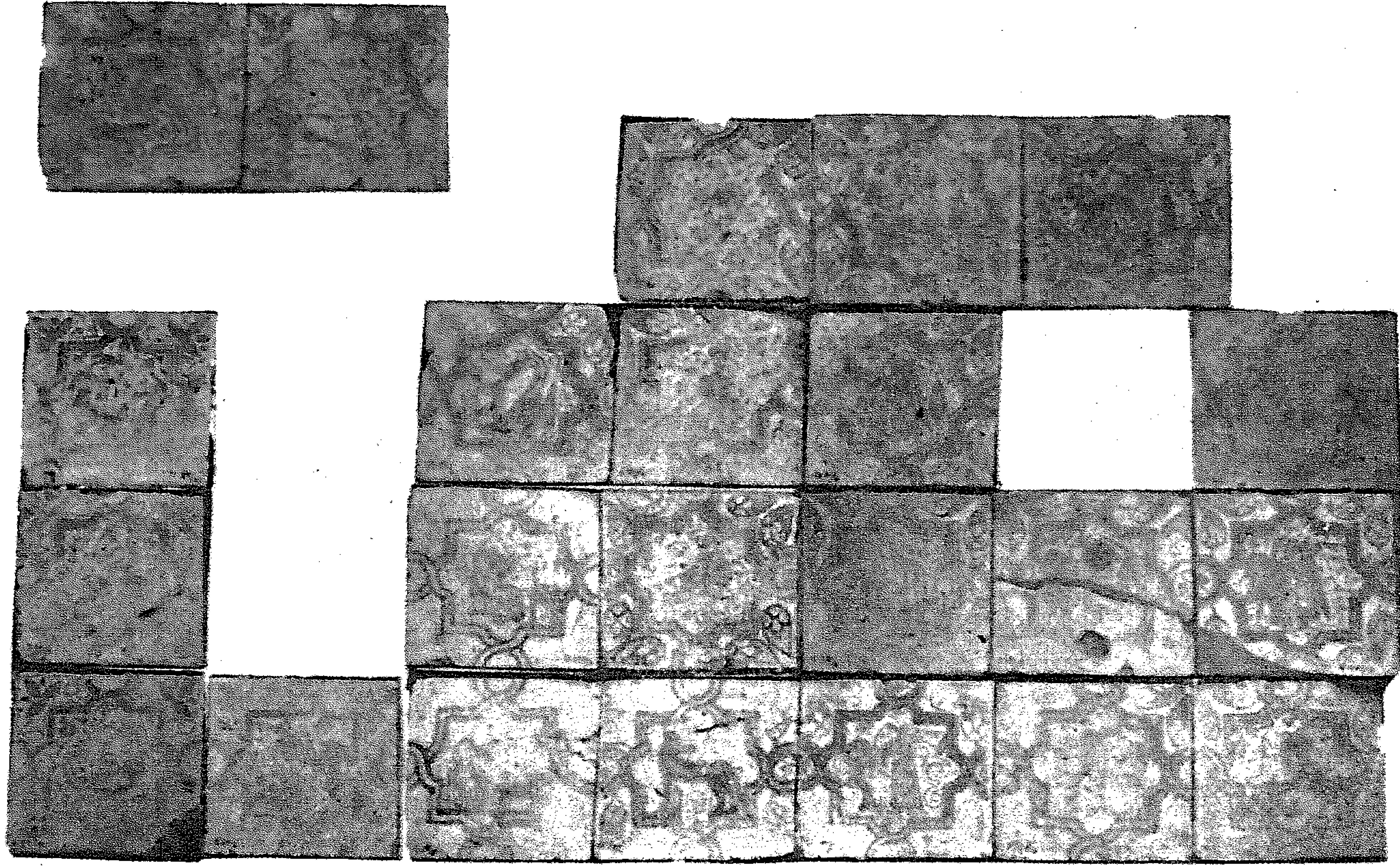
أخشاب عليها رسم ذو أصول مدجنة قصر كوريل دى لوس آخوس (موجودة اليوم فى المتحف الوطنى للآثار) أما قطعة الخشب السفلى ؛ فهى من منزل طليطلى (متحف طليطلة) .





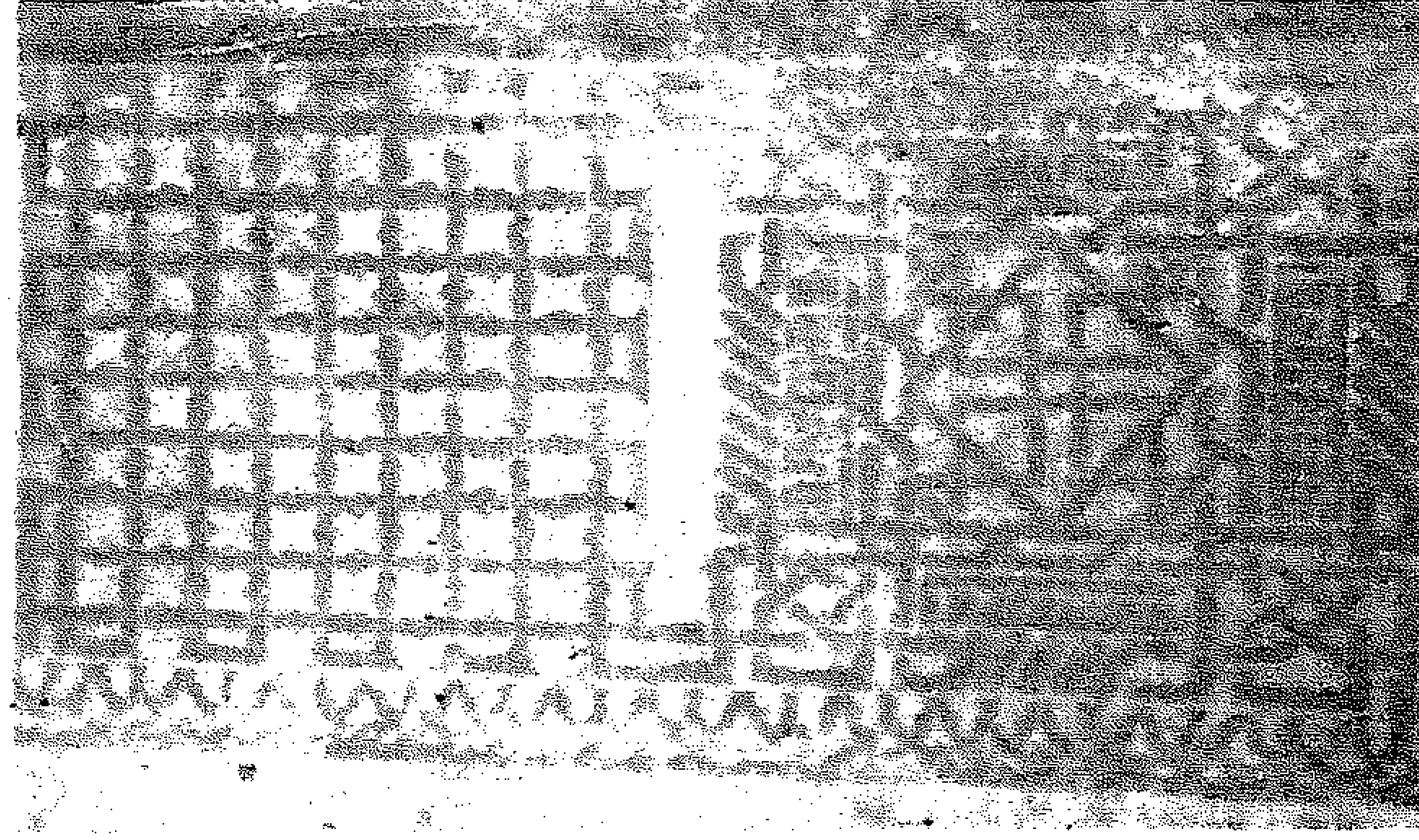
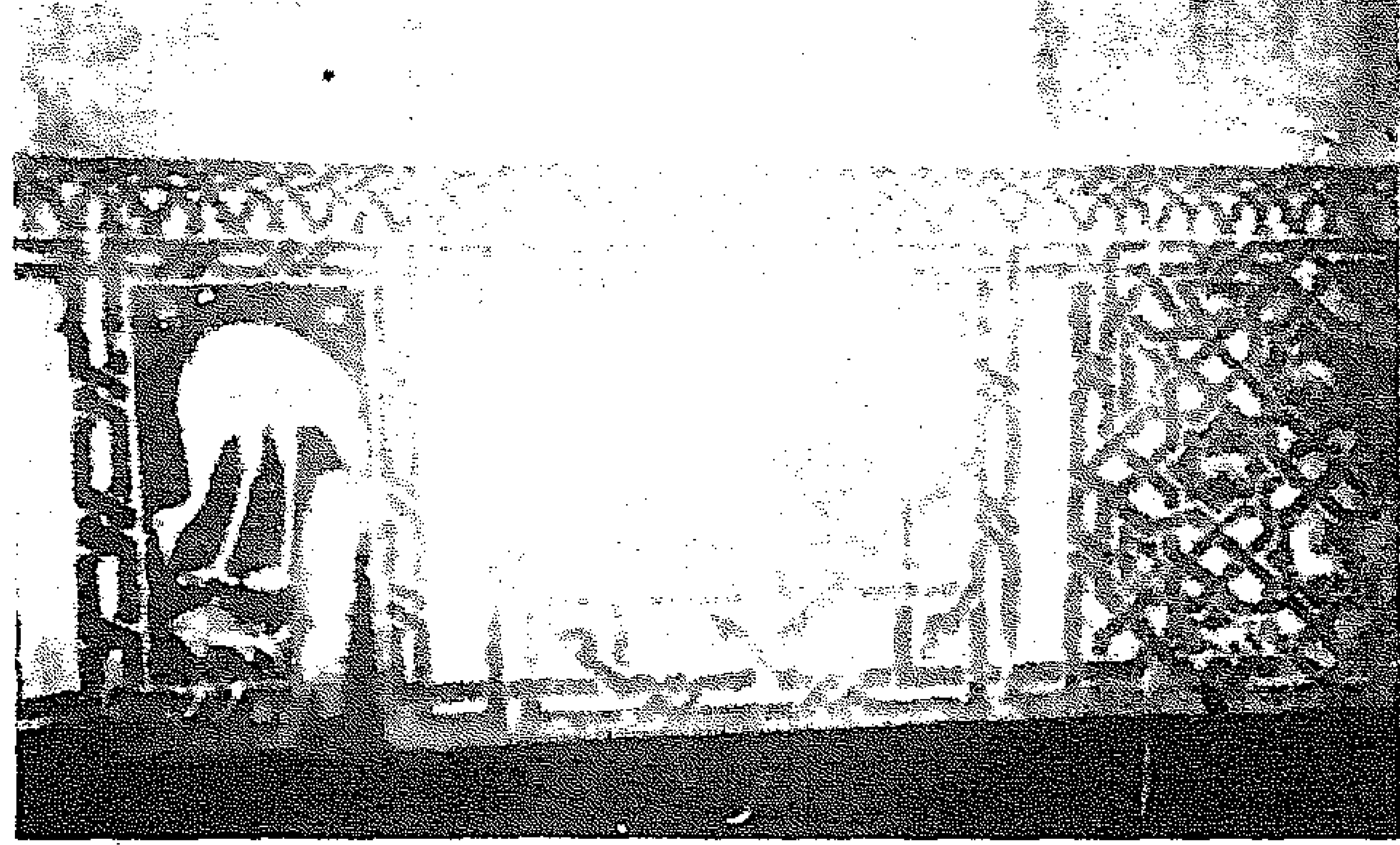
لوحة ٢٠٣

زليج ناصرى به زخرفة بارزة أ: فارس مسلم يصارع حيوانا خرافيا . ب: مجموعة من الطيور .
(متحف الحمراء) .



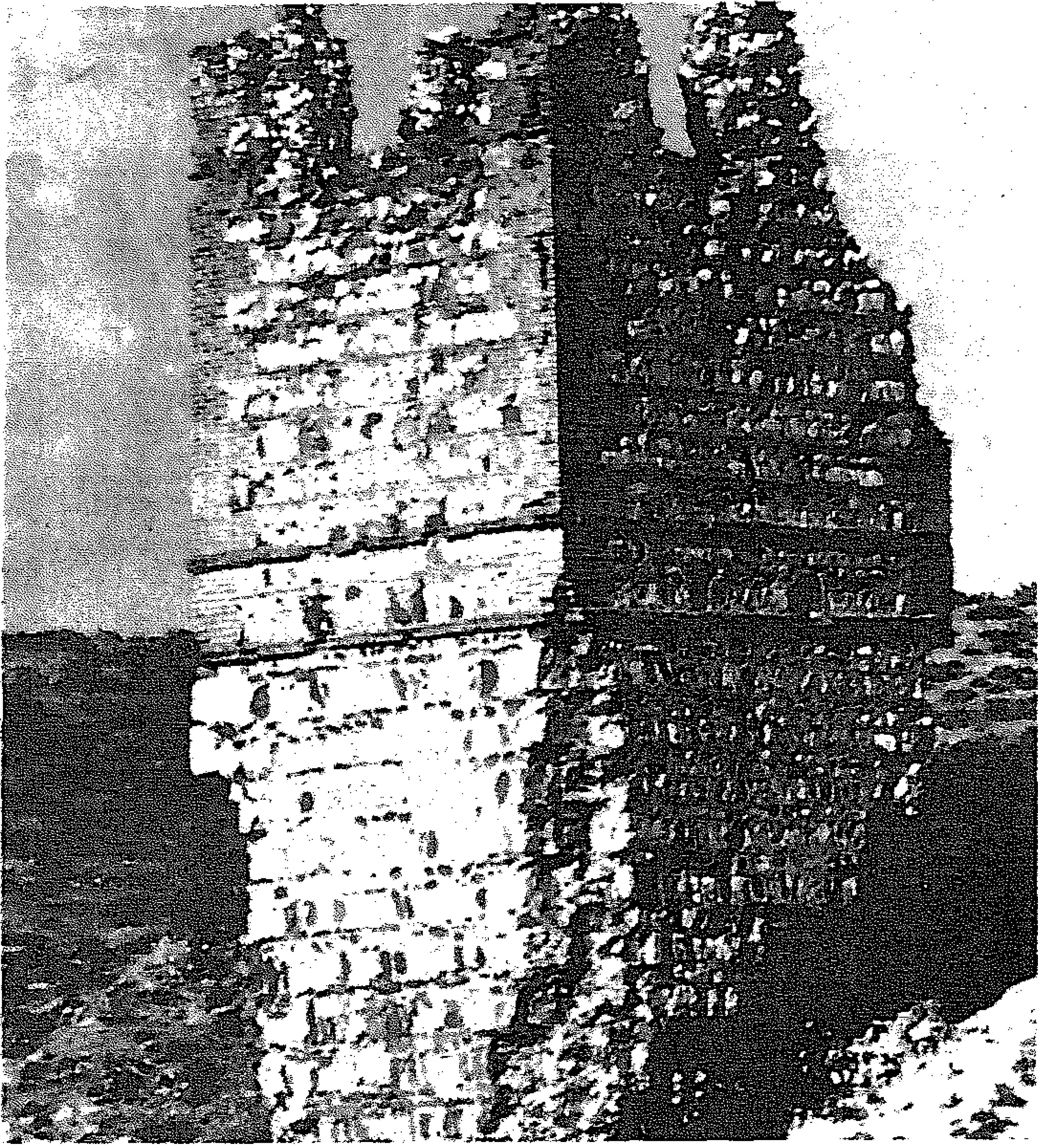
لوحة ٢٠٤

زليج ناصرى مصدره مصلى سان باتولوميه دى قرطبة (متحف قرطبة) .

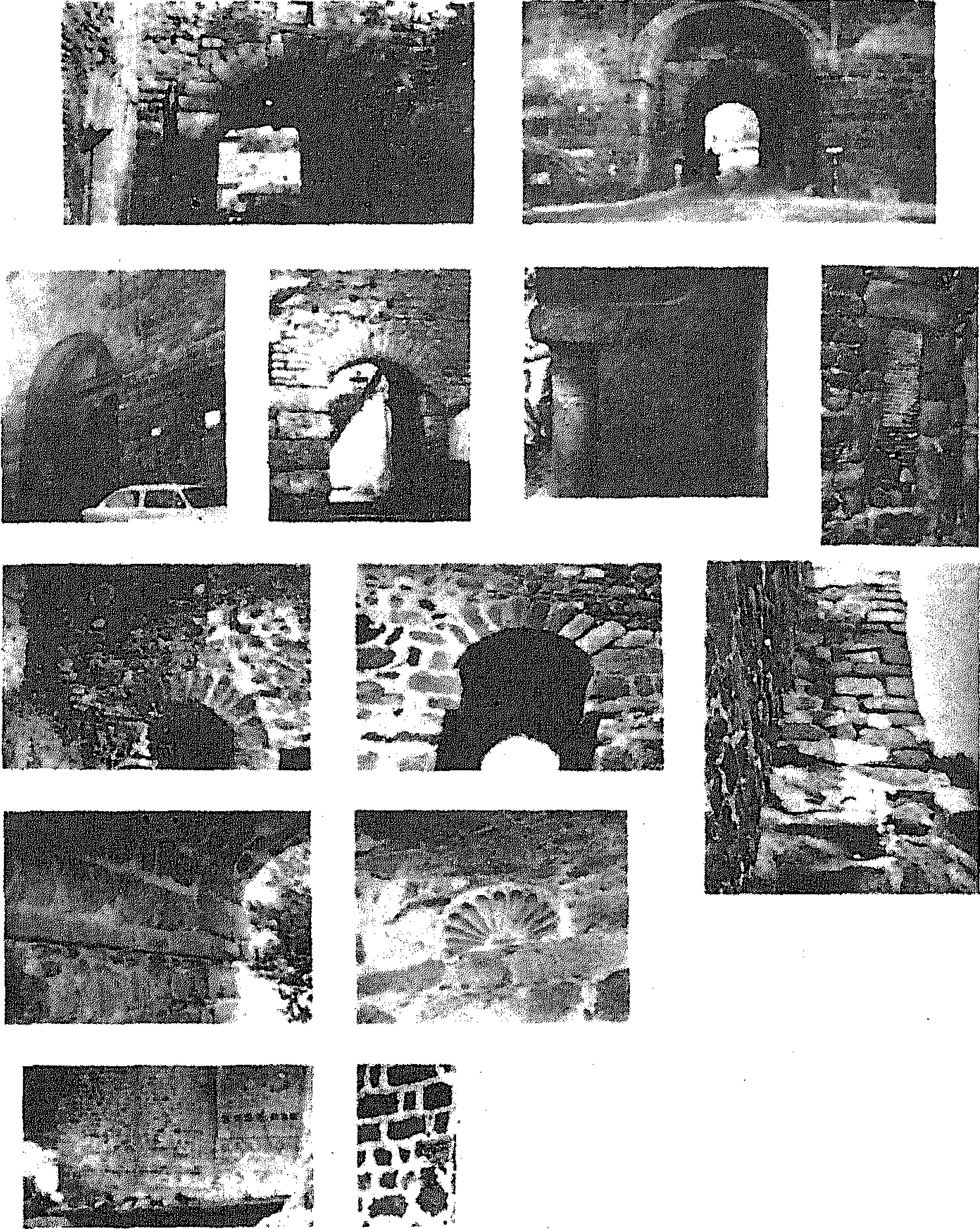

لوحة ٢٠٥
وزرات مدجنة مرسومة (برج إيركوليس)





لوحة ٢٠٦

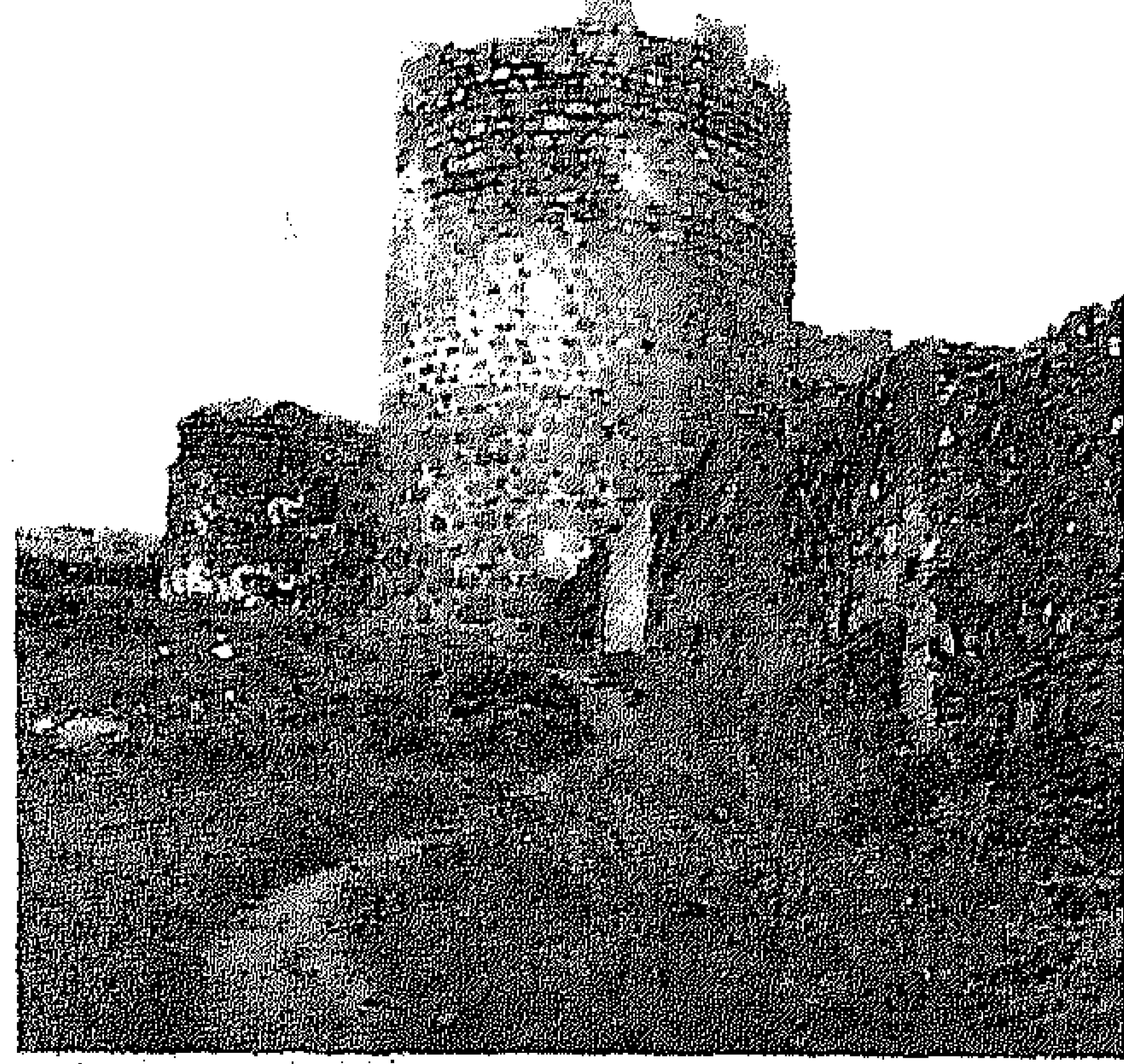
أ: برج عربى : قصبة طليرة ب: برج برانى القلعة القديمة

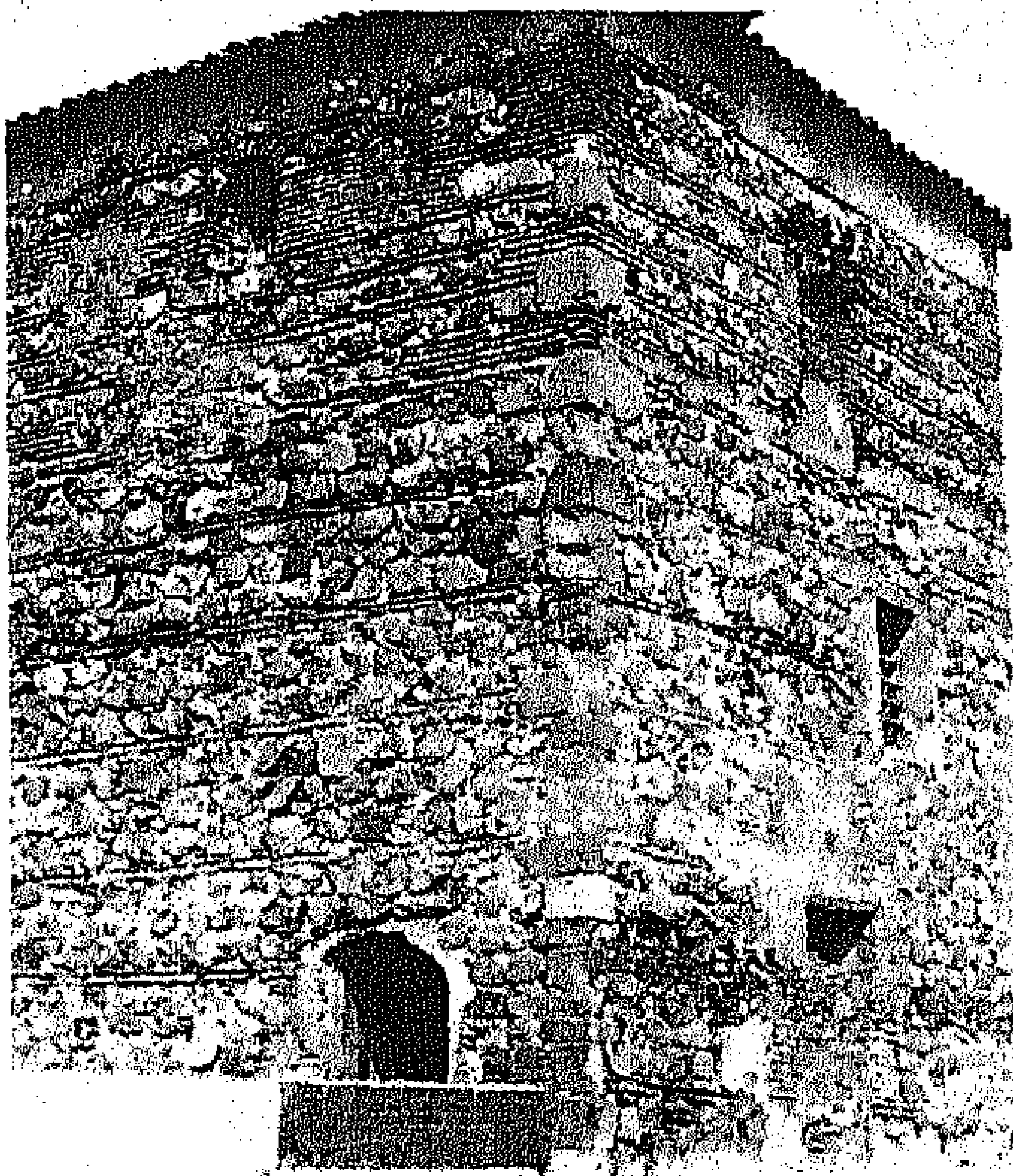


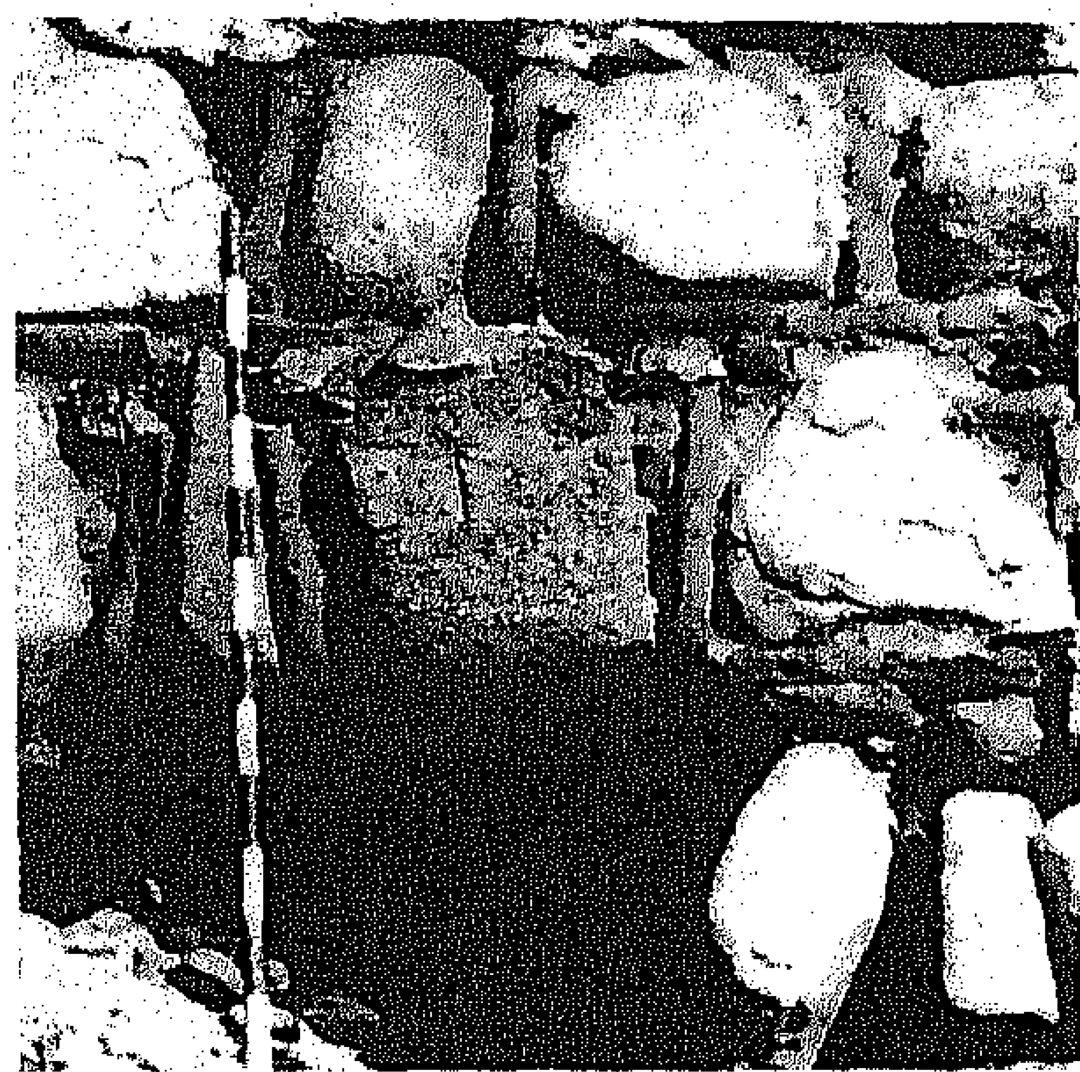
لوحة ٢٠٧

أبواب وقنطرة من طليطلة أ، ج، هـ: الباب المردوم أما ب، د، : بوابة كامبرون ، أما باقى الصور فهى تفاصيل لجسر لقنطرة









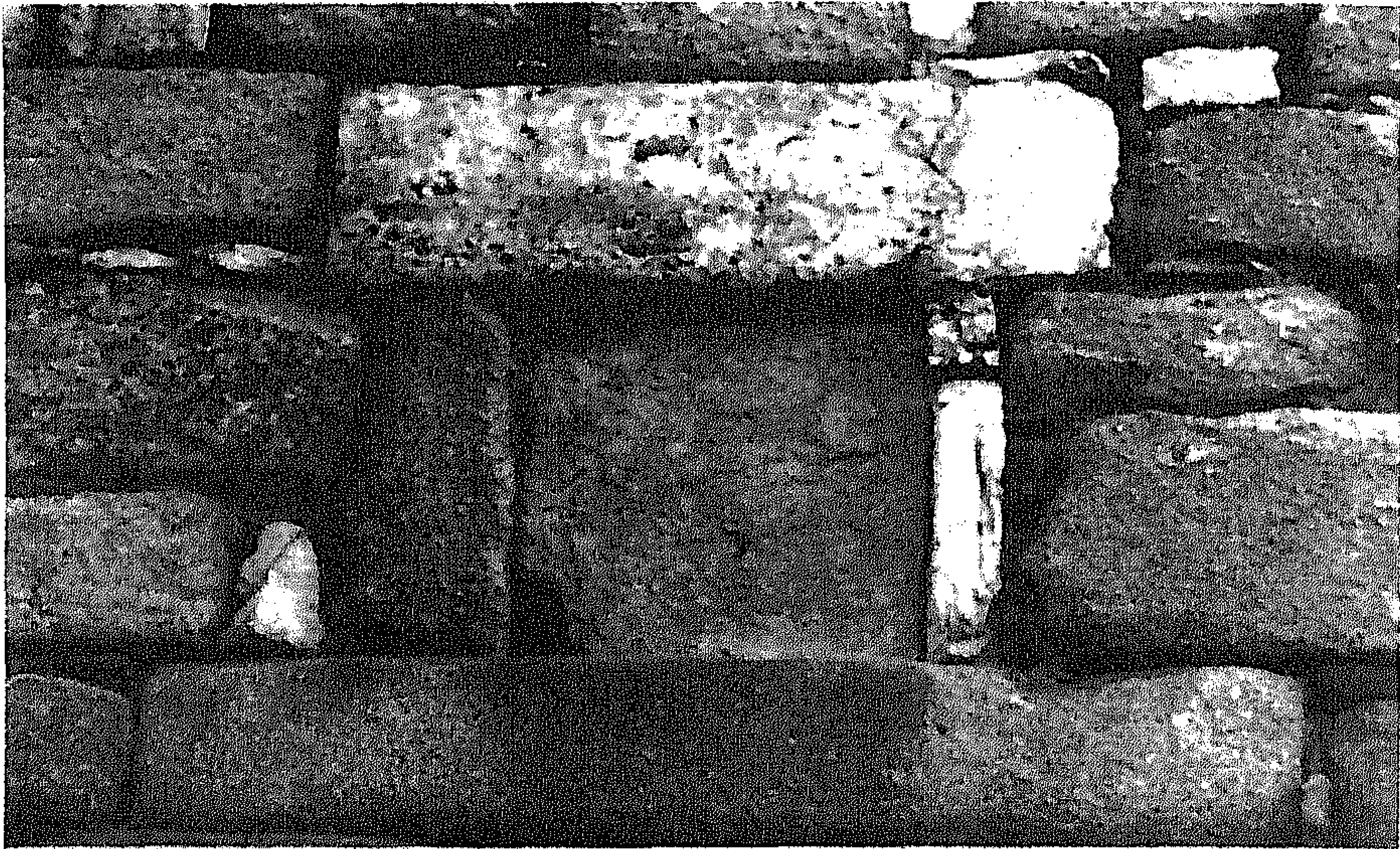
لوحة ٢٠٨

أ: صالون مدجن فى كوّرال دون دييجو (طليطلة)

ب: سور وأبراج حصن أوروبيسا (طليطلة)

ج: برج مدجن كونسويجرا (طليطلة)

د: تفاصيل فى بارباكانا حصن إسكالونا (طليطلة)

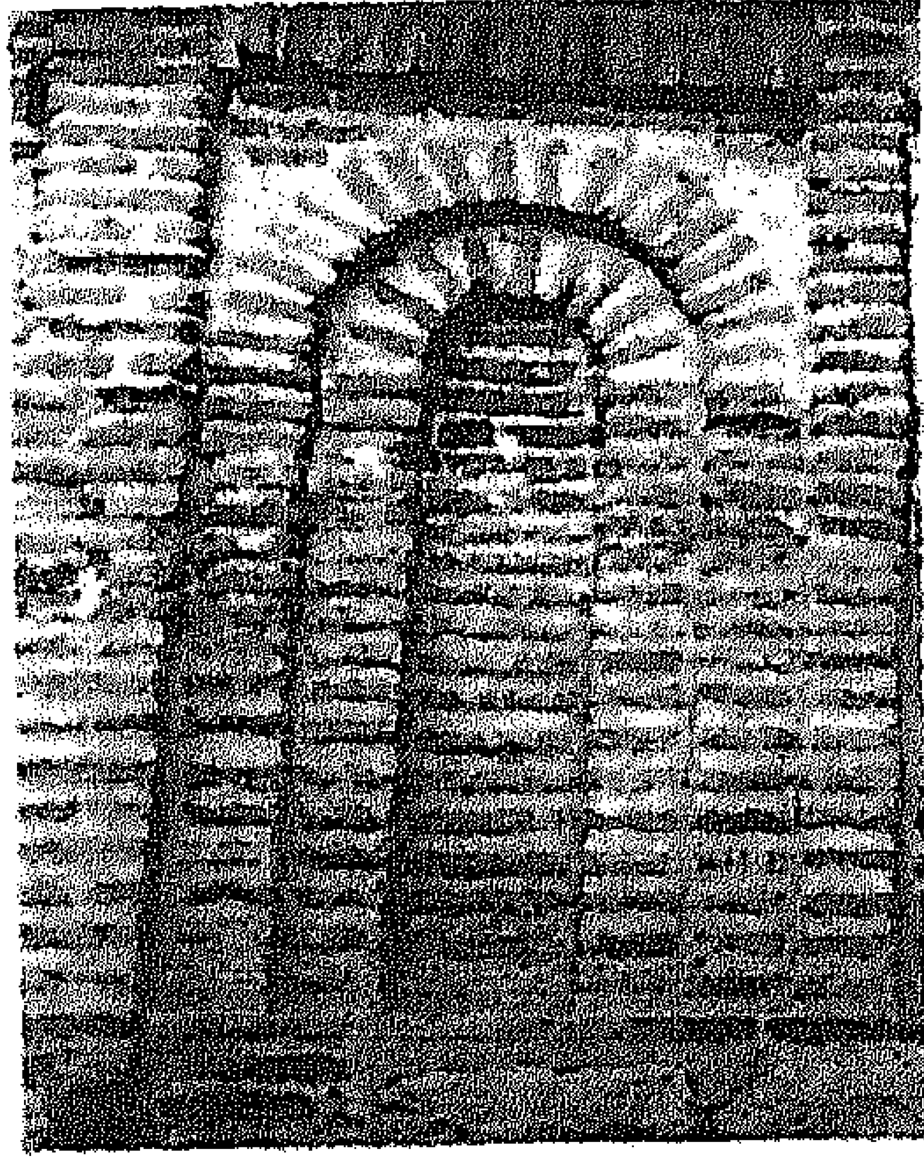


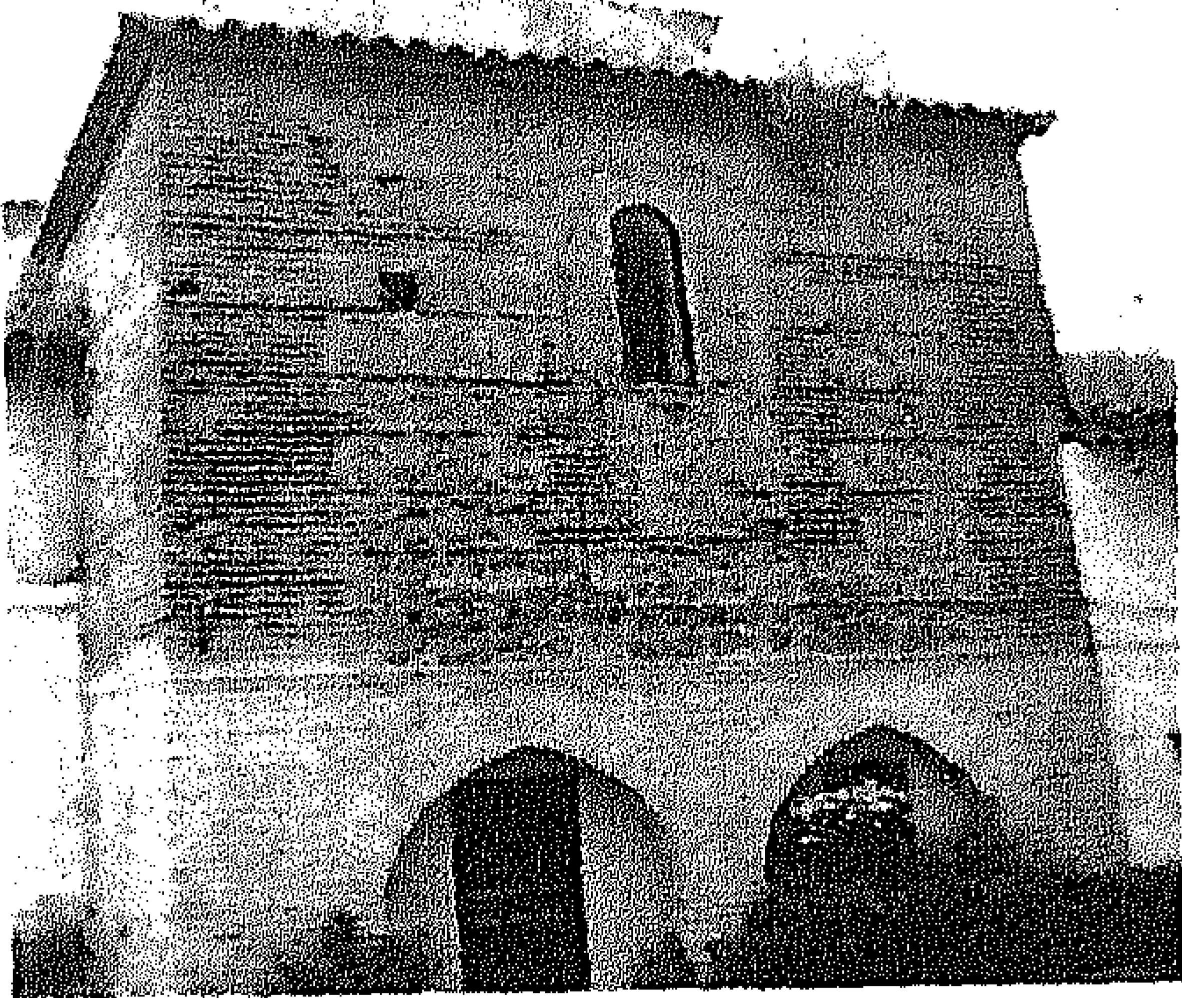
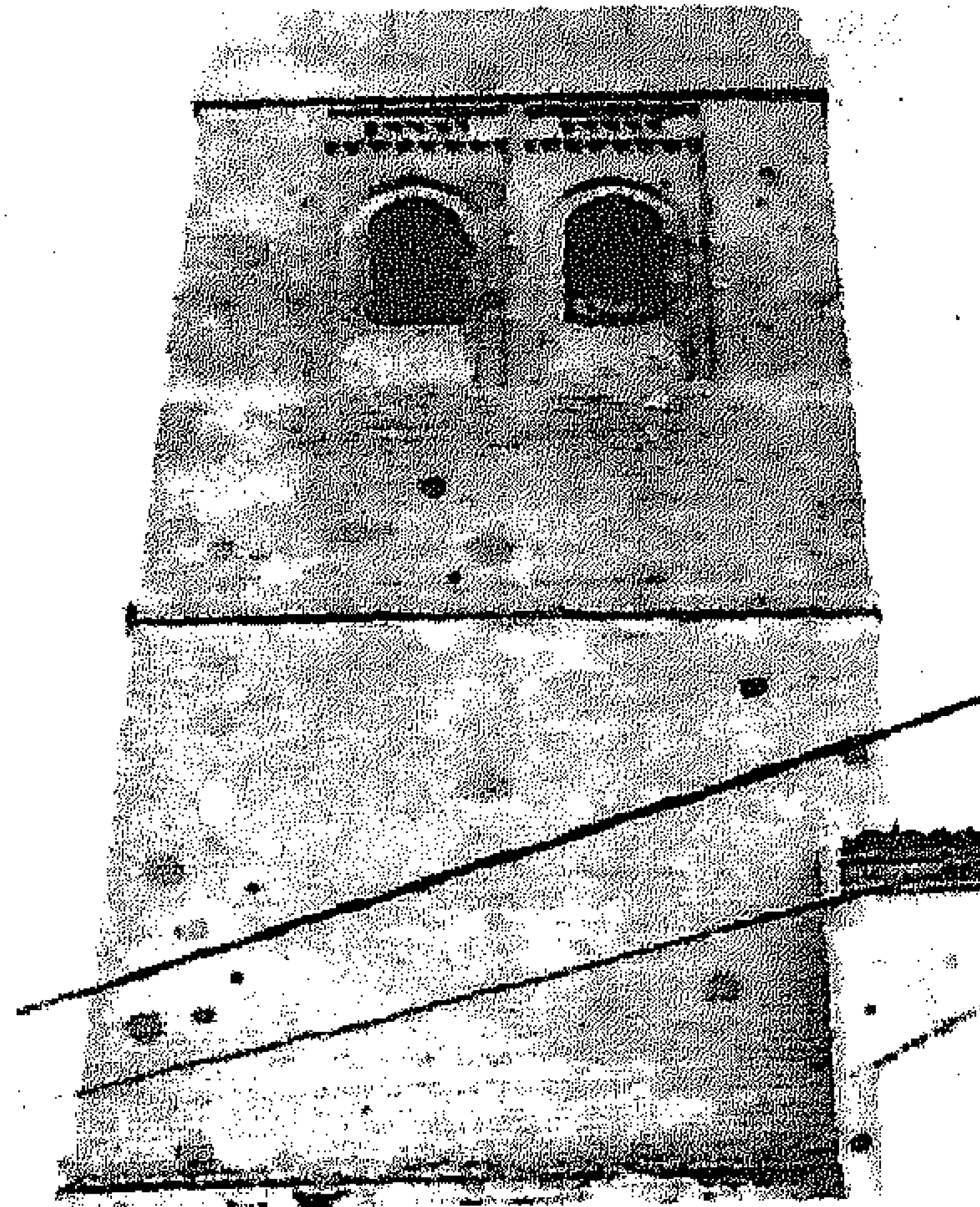
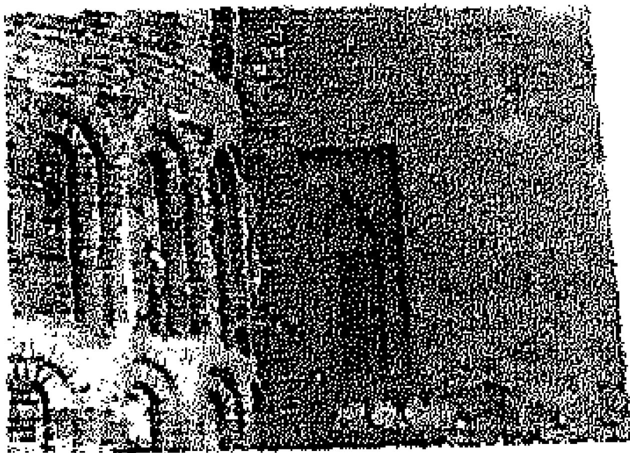


لوحة ٢٠٩

أ: تفاصيل من برج عربة (برج العبّاد Abades طليطلة)

ب: عقد فى برج كوراجة عند البوابة الصغيرة دوثى كانتوس (طليطلة)



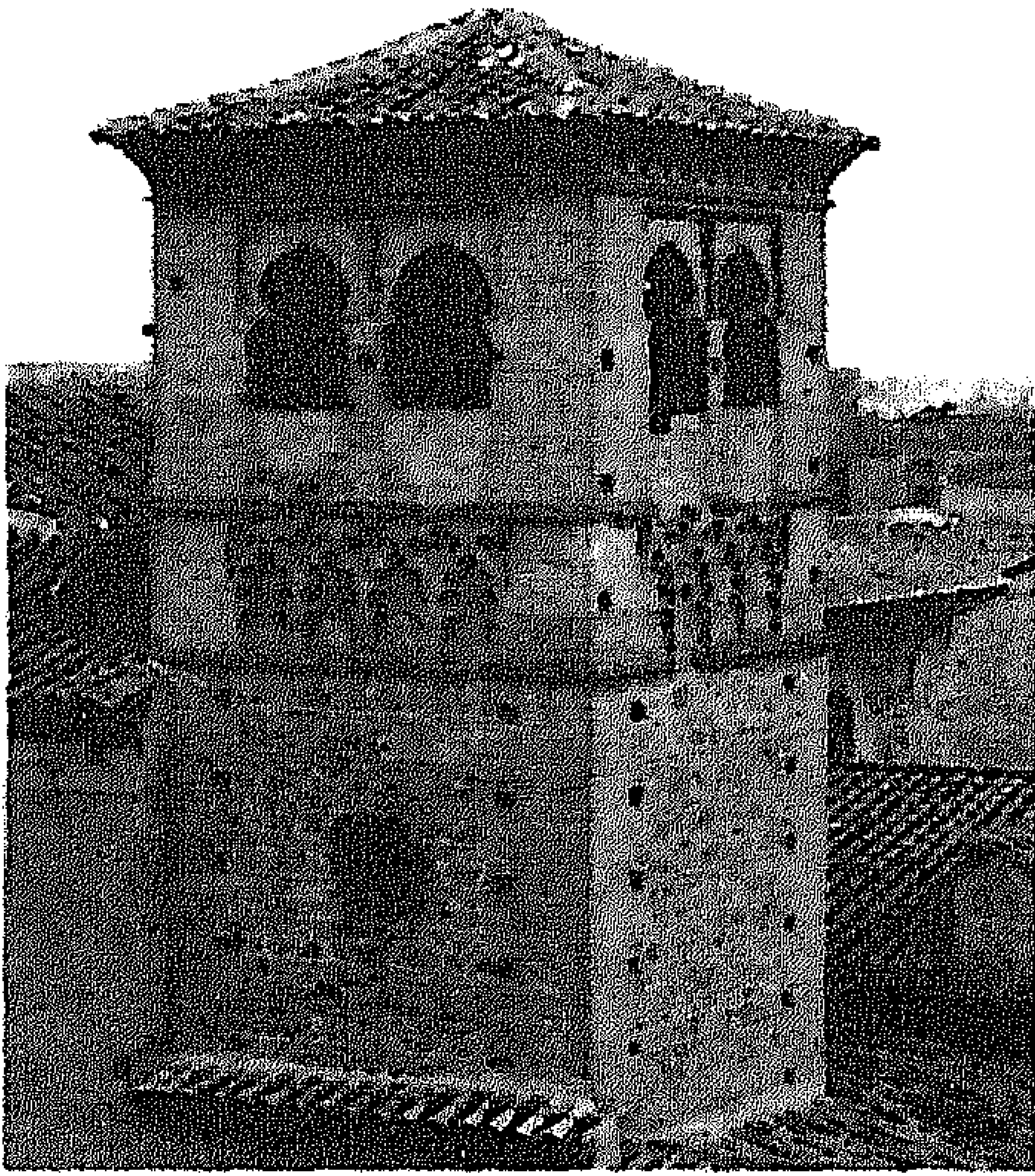
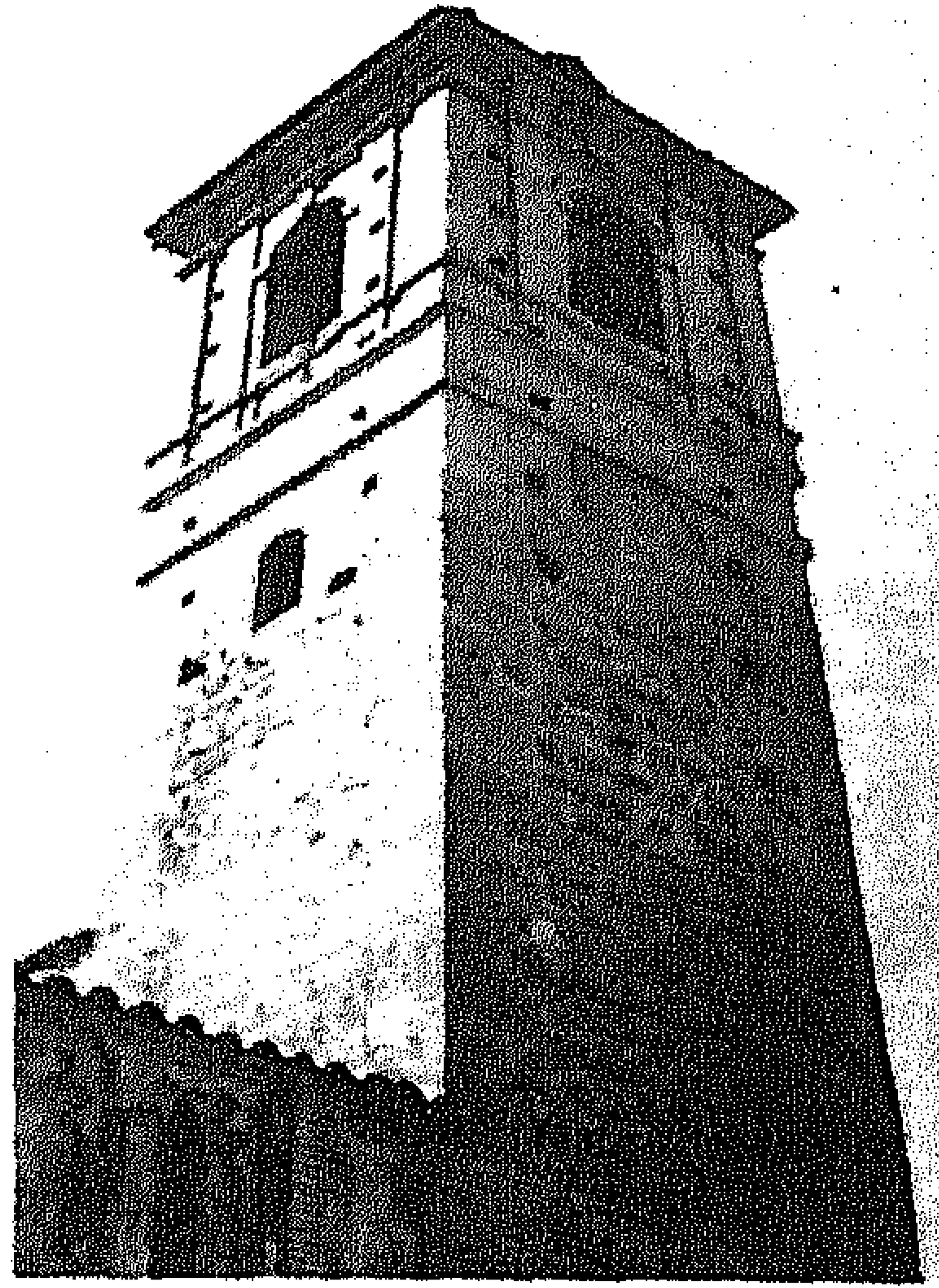
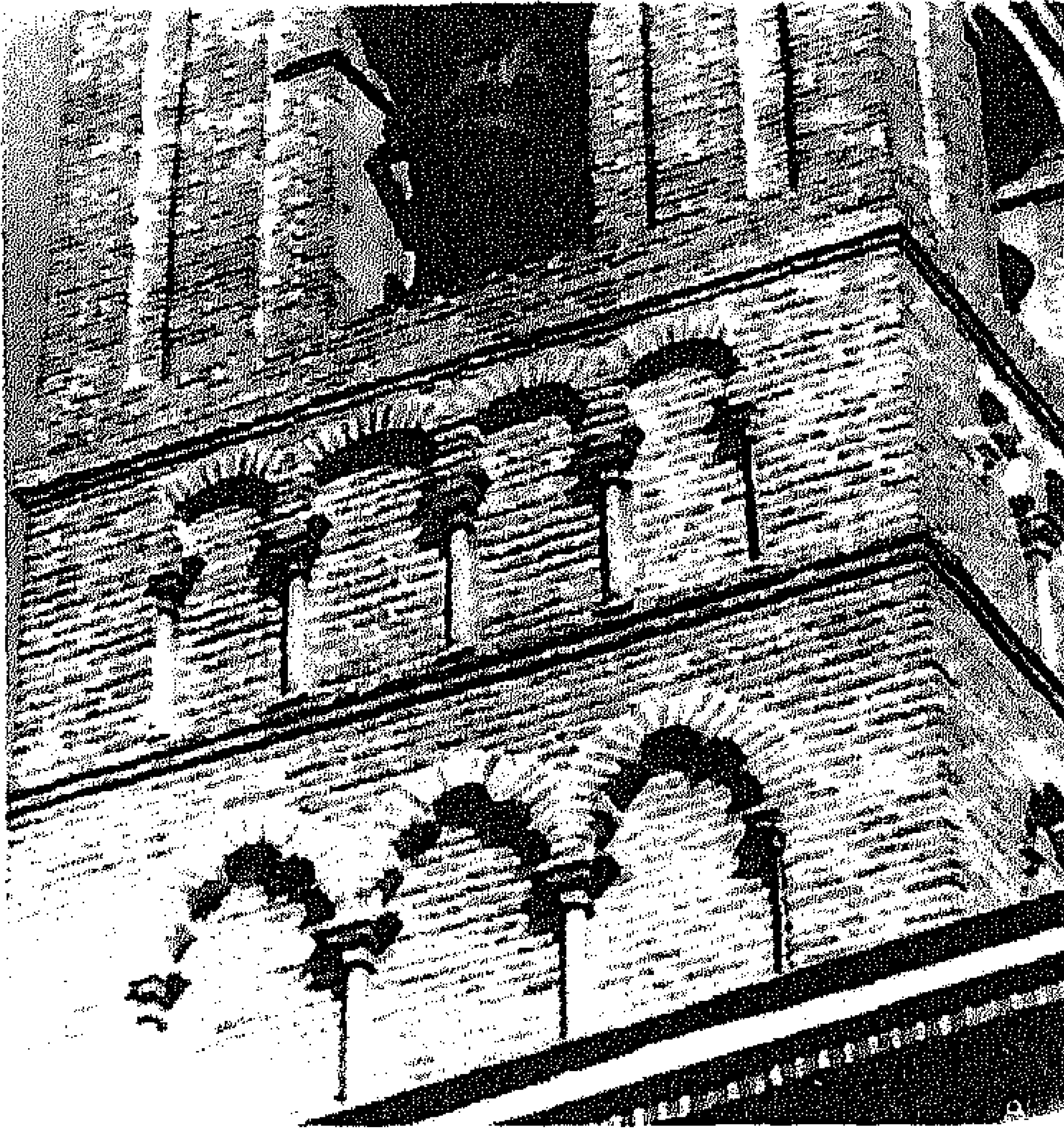
لوحة ٢١٠

أ، د: كنيسة كوبيو دى أوثيرا (وادى الحجارة)

ب: مذبح فى سان خيل (وادى الحجارة)

ج: مصلى سان خيرونيمو (طليطلة)

د: برج كنيسة داجانثو (مدريد)

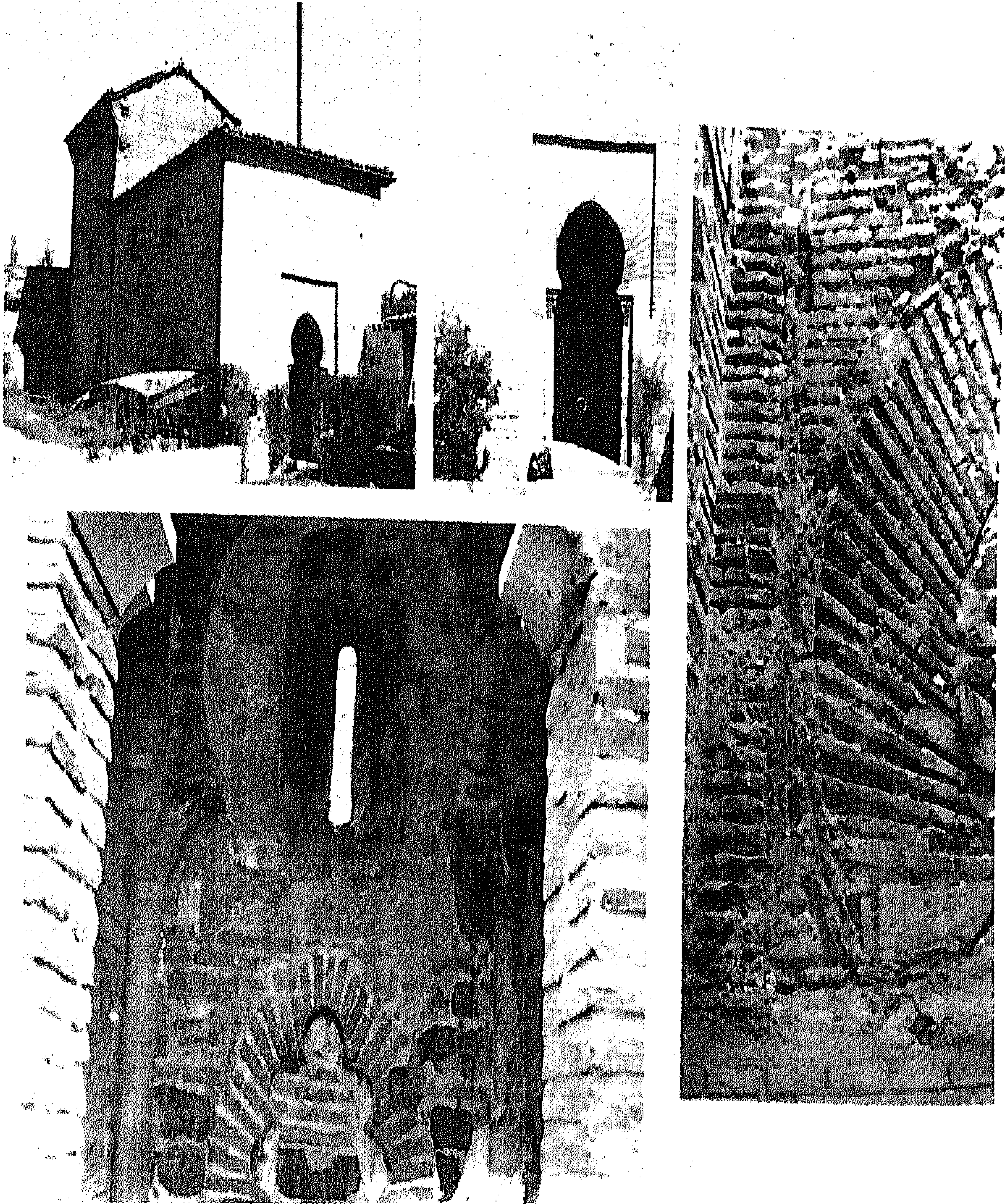

لوحة ٢١١

أبراج مدجنة أ: لاكونثبثيون فرانثيسكا (طليطلة)

ب: سان أندرس (طليطلة)

ج: سان نيولاس بمدريد

د: كنيسة جالبث



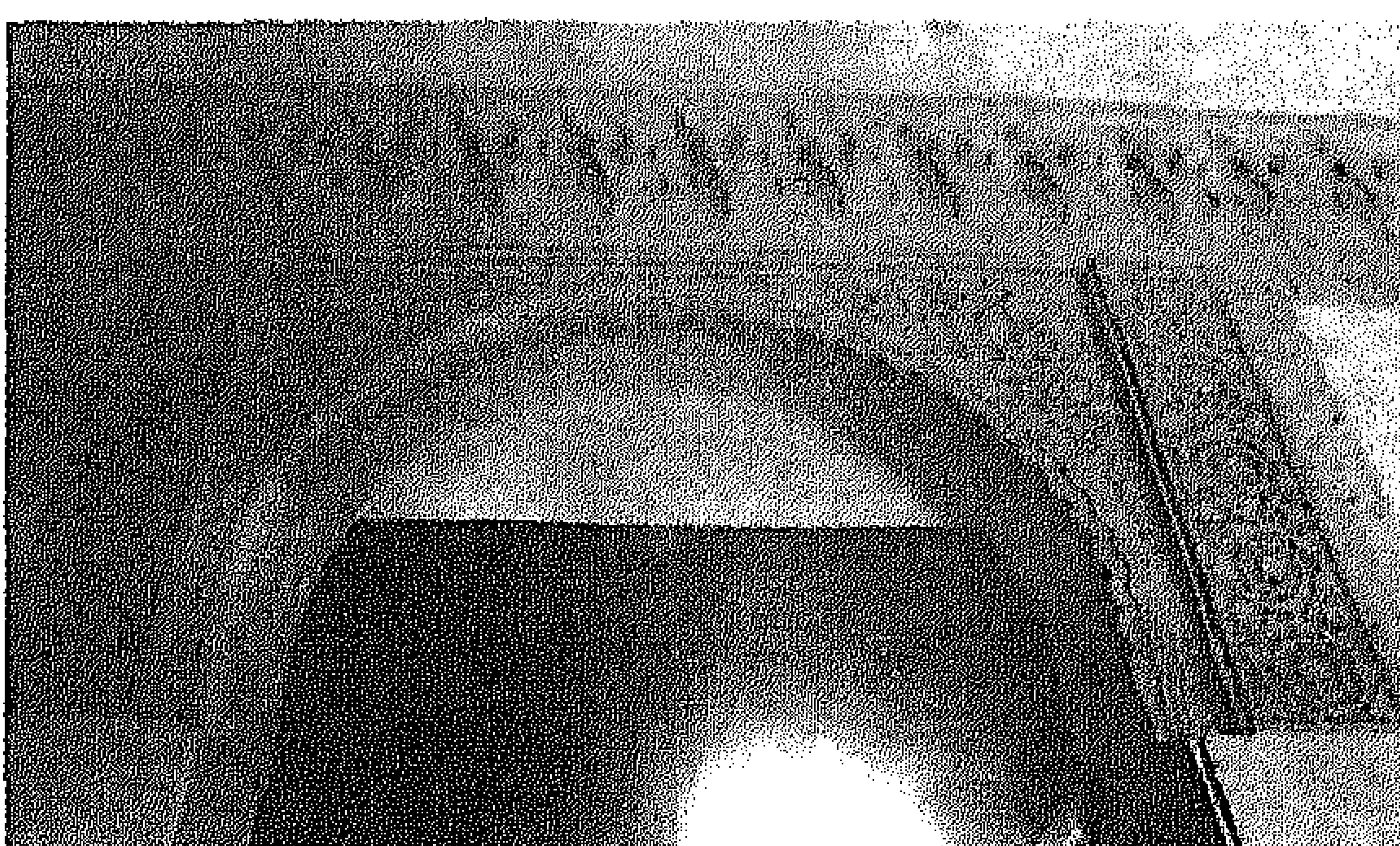
لوحة ٢١٢

أ،ب: مصلى سانتياجو بدير لاس أويلجاس (برغش)

ج: مصلى عربي صغير في سان لورنثو (طليطلة)

د: عقد في سان ميجل (طليطلة)





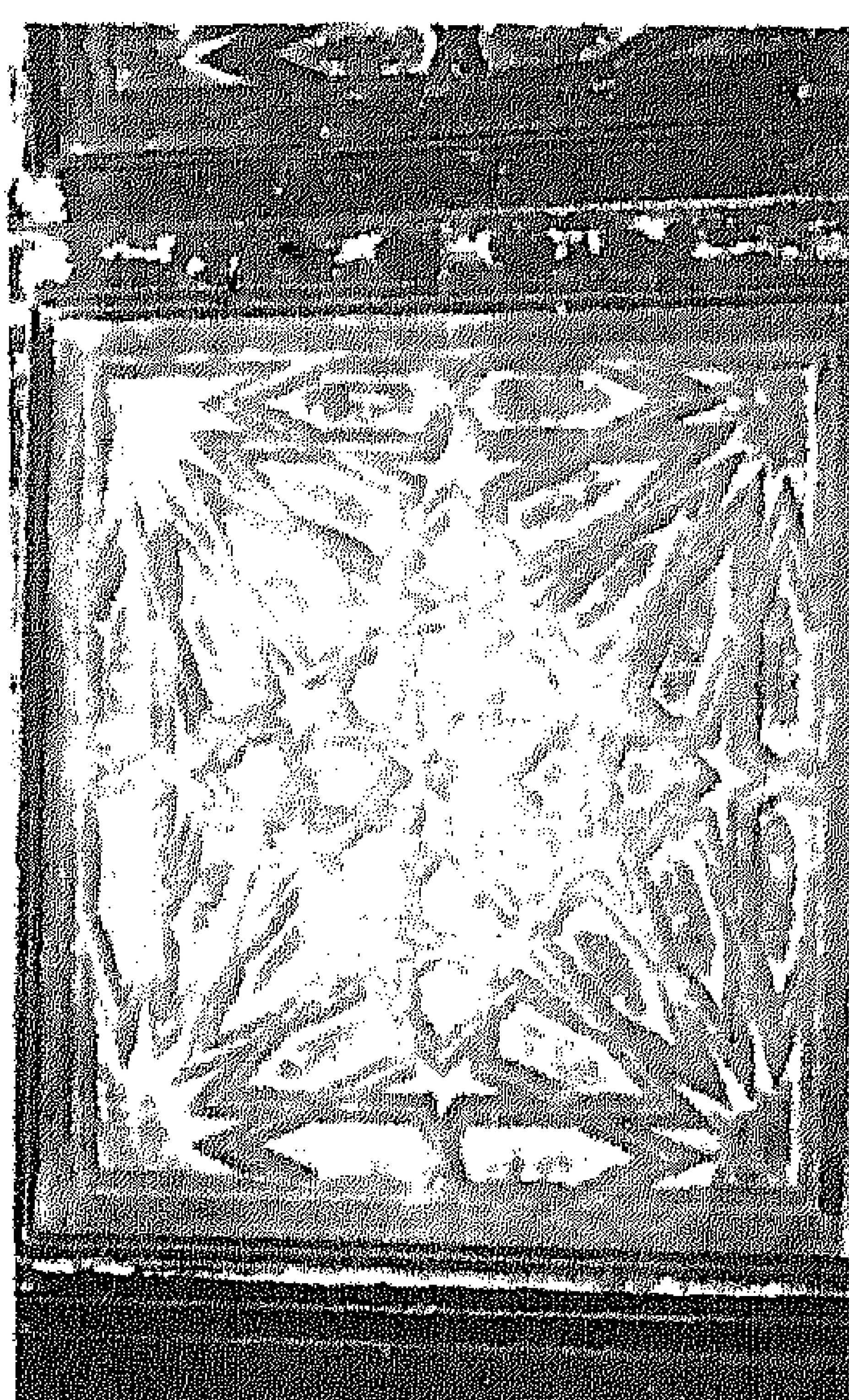
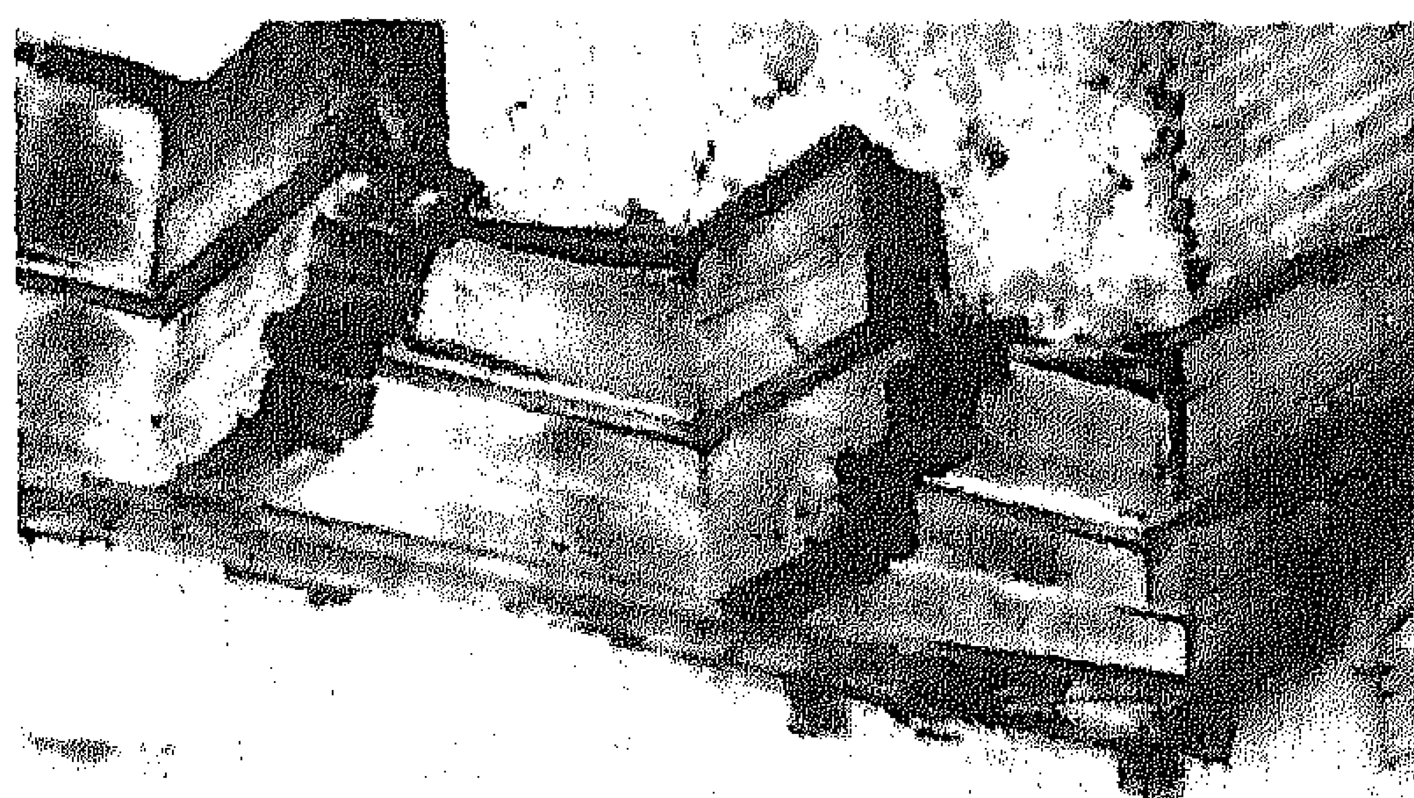
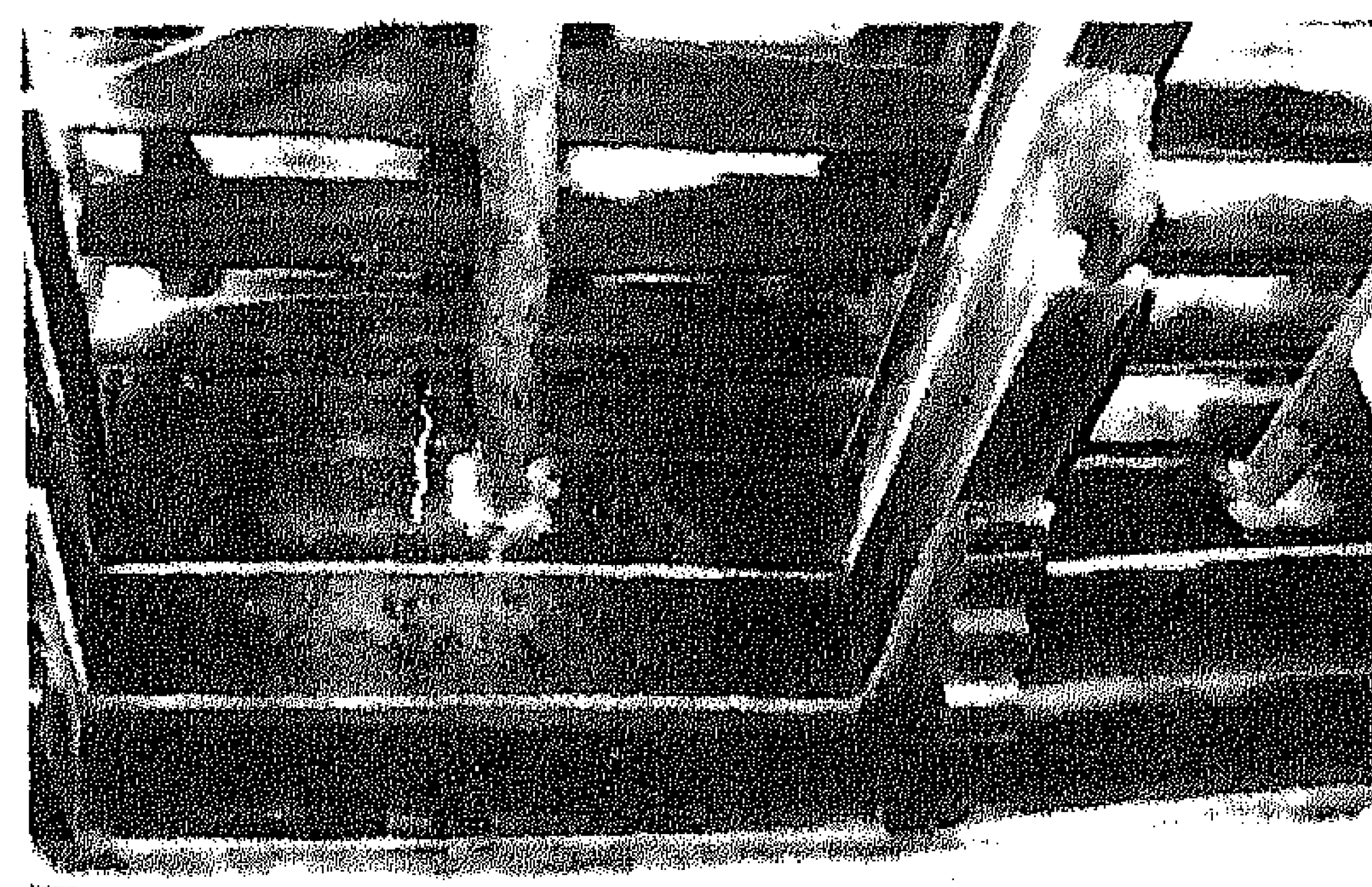
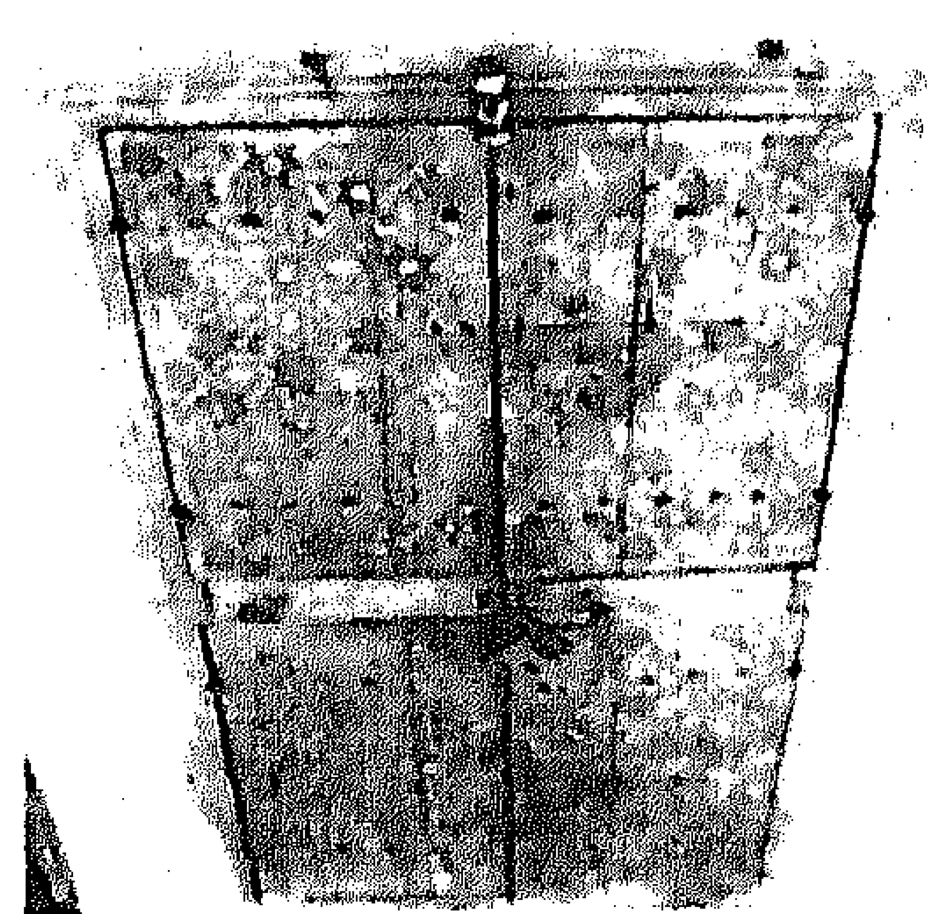


لوحة ٢١٣

أ: صحن مقر الإقامة بكنيسة سان أندرس (طليطلة)

ب: عقد في صالة الاجتماعات بدير سانتا إيزابيل لاريال (طليطلة)

ج: واجهة قصر طليطلة

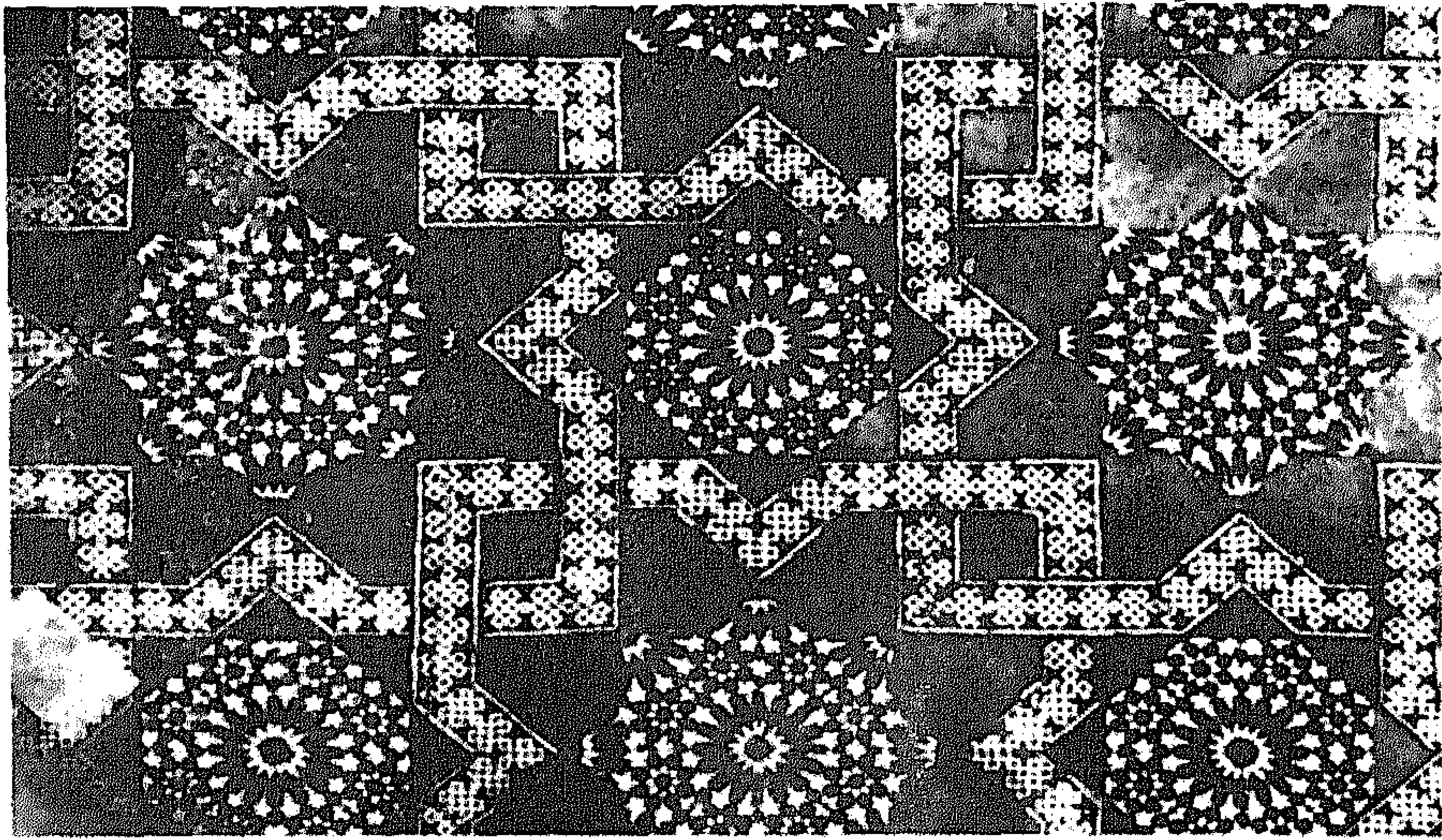
لوحة ٢١٤

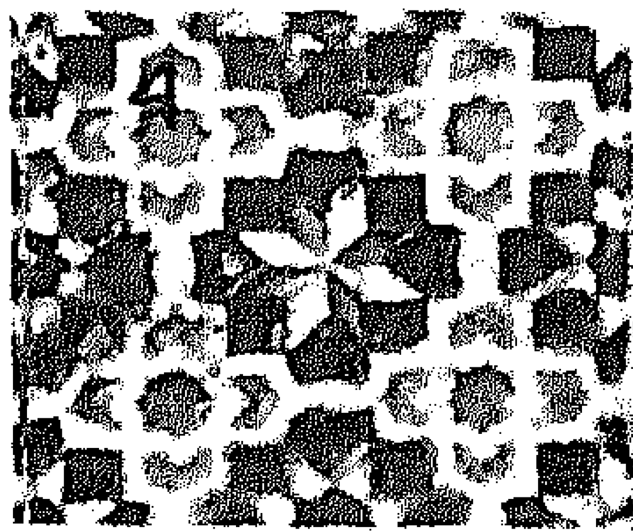
أ: صحن يرجع إلى القرن الخامس عشر دير سانتا إيزابيل لاريال(طليطلة)

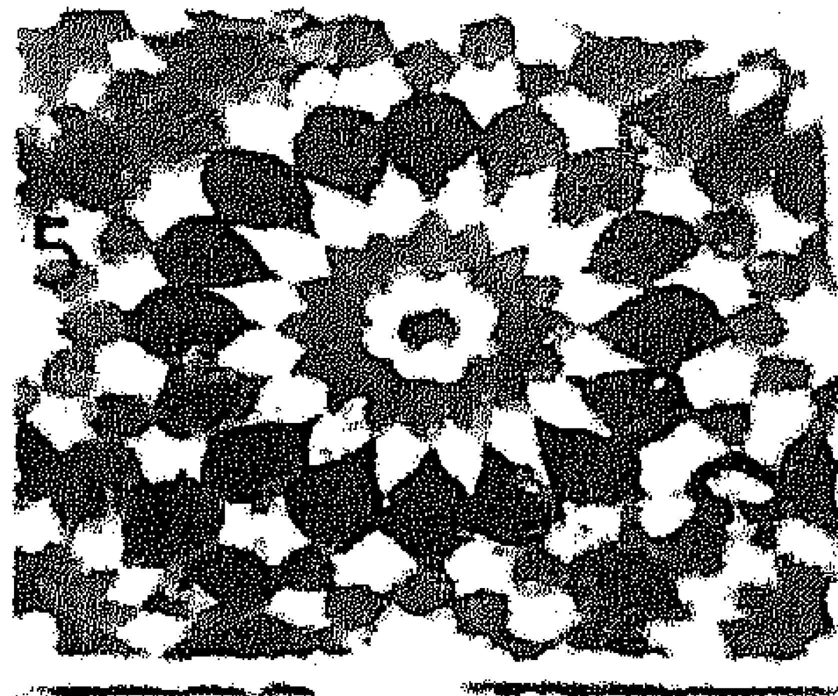
ب: فى دير مادرس كونثبثيونستاس فرانثيسكانس (توريخوس)

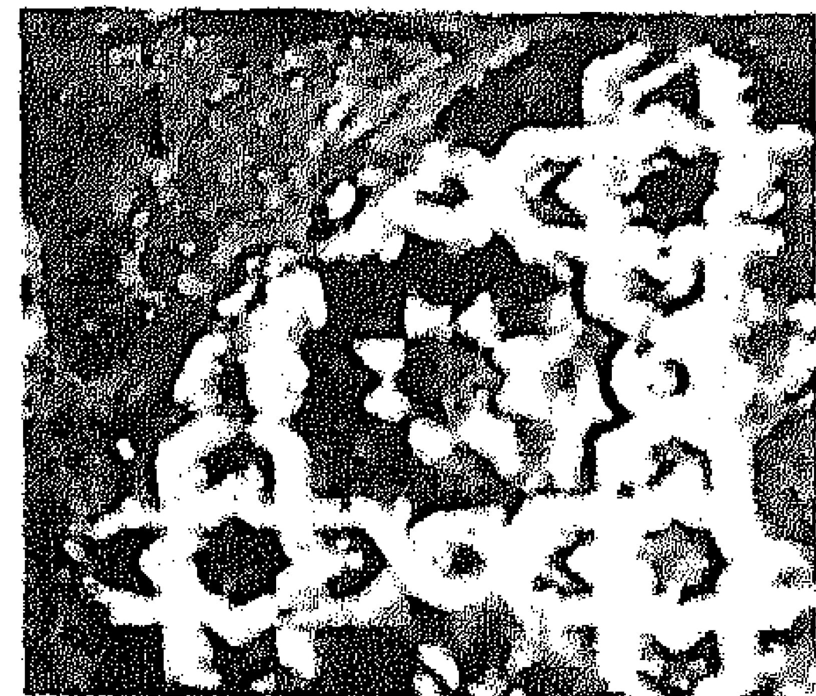
ج: فى منزل فى ألكا دى إينارس

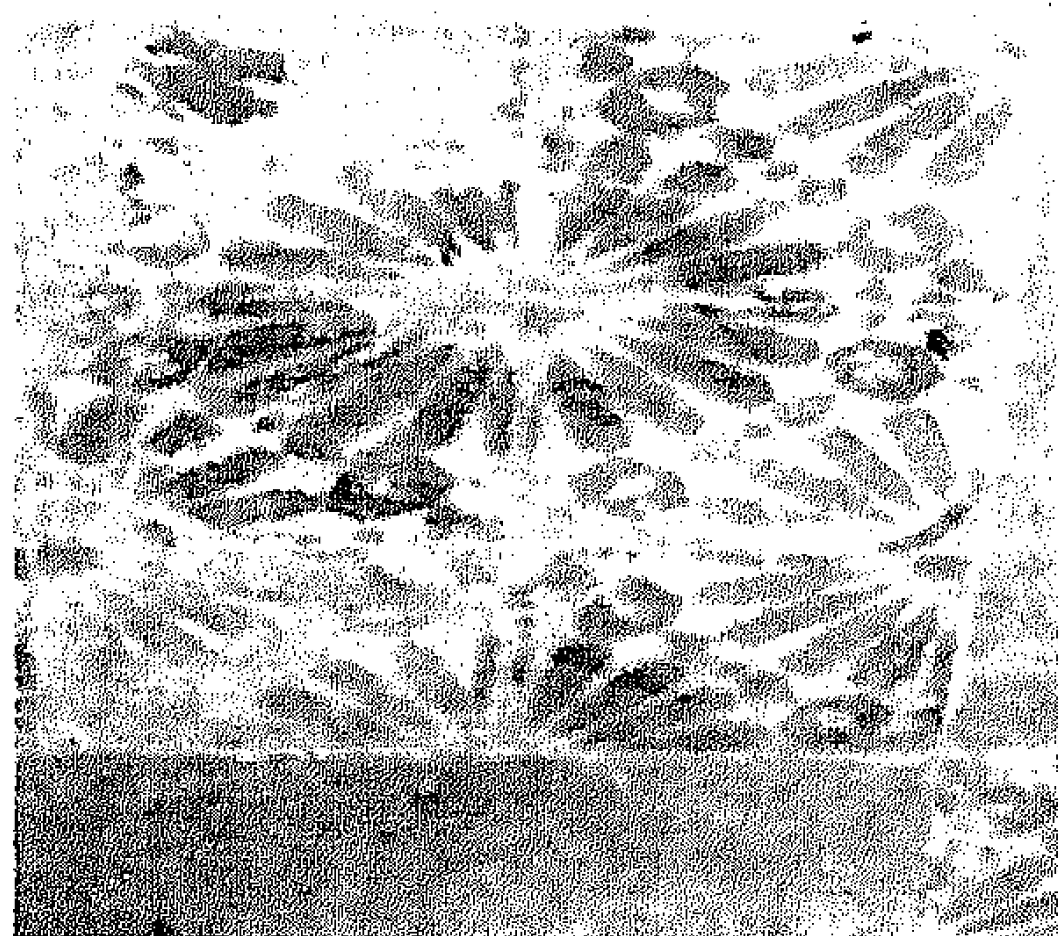
د،هـ: بوابات فى دير القديس دومنجو الريّال (طليطلة)

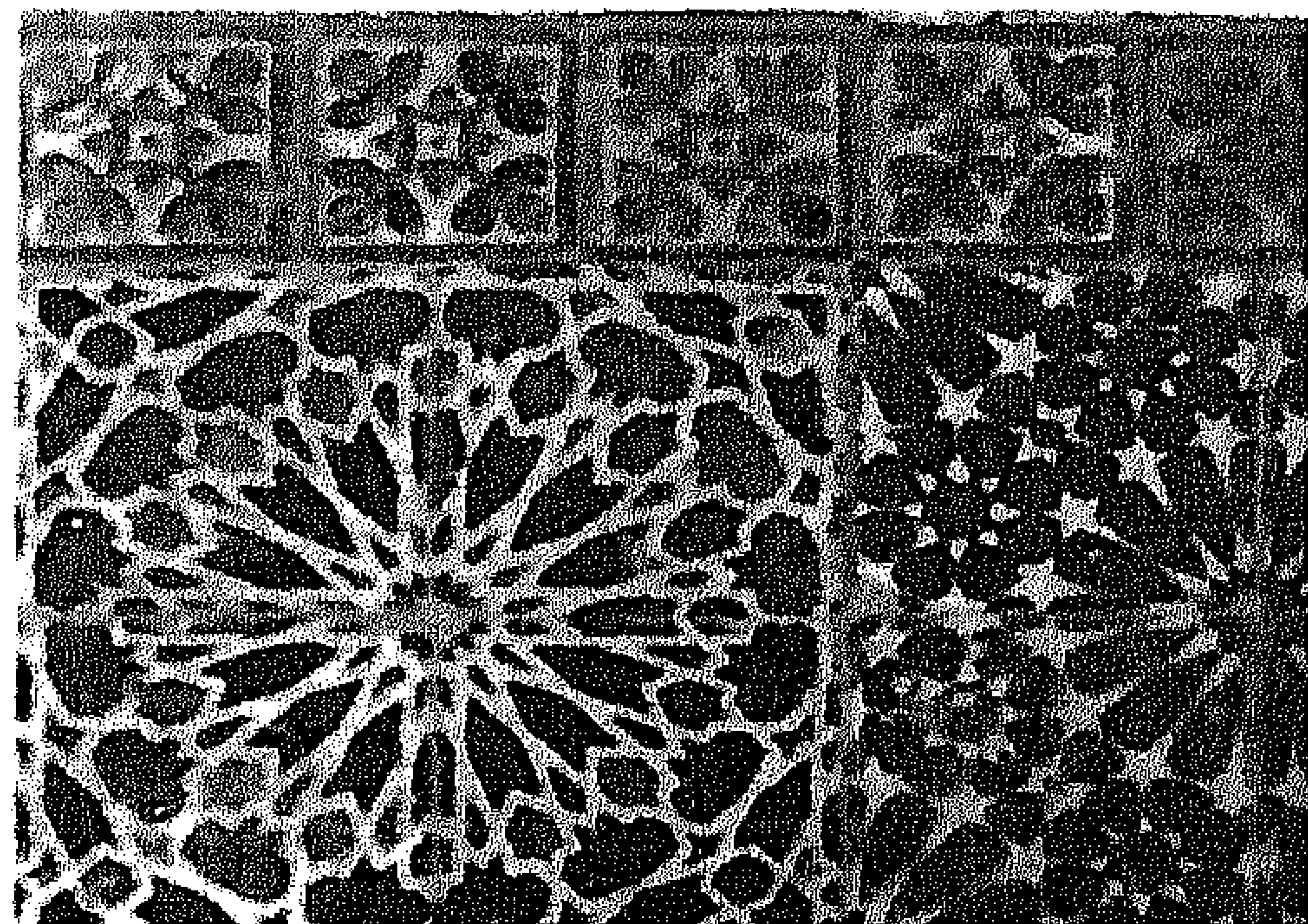






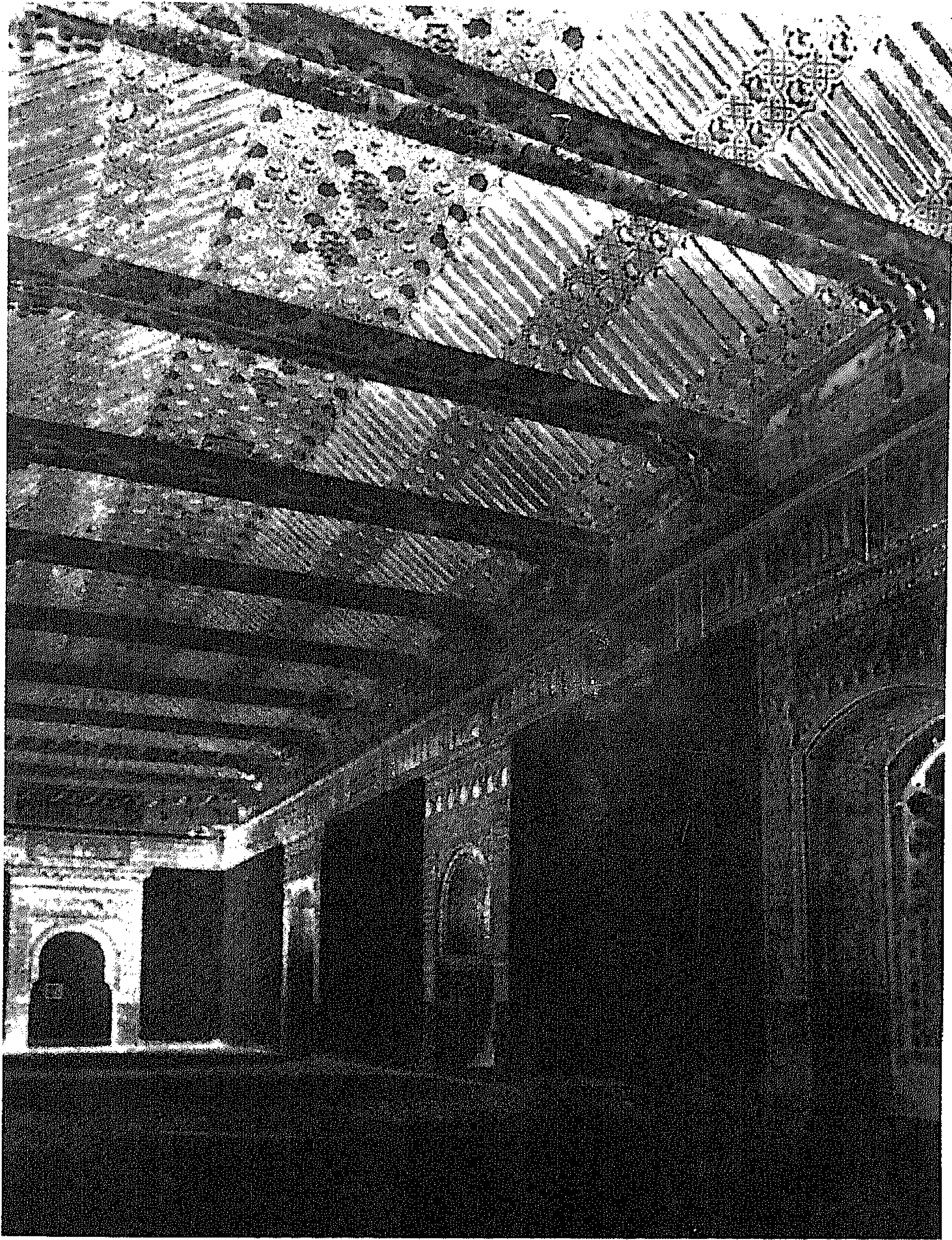






لوحة ٢١٥

زليج طليطلى " ذو الفواصل الحافة وتقنيات أخرى فى مبانى فى طليطلة ، وفى ألكالا دى إينارس



لوحة ٢١٦

سقف صالون الاجتماعات (اختافى) فى القصر الأسقفى ألكالا دى إينارس

المؤلف فى سطور :

الأستاذ الدكتور / باسيليو بابون مالدونادو

هو الرجل والباحث الذى كرس حياته كلها للدراسات الأثرية والمعمارية «الإسبانية الإسلامية» ، ويعتبر من رجالات الجيل الثانى الذين تتلمذوا على أيدى ليفرى برفنسال وتورس بالباس .

نشر الكثير من الأعمال المهمة ، ومنها : مذكرات حول حفائر مسجد الزهراء (١٩٦٦م) ، الشرفات الزخرفية الأندلسية (١٩٦٧م) ، الفن الطليلطى الإسلامى والمدجن (١٩٧٣م) ، وقد نشرت بعض أعماله مترجمة إلى العربية ضمن سلسلة المشروع القومى للترجمة ، وهناك فى الجعبة الكثير من العناوين التى ستنشر تباعًا فى السلسلة المذكورة وفى دور النشر الخاصة .

المترجم فى سطور :

على إبراهيم منوفى

يعمل حاليًا أستاذًا للأدب الإسبانى فى كلية اللغات والترجمة جامعة الأزهر ، وقد حصل على الدكتوراه من جامعة سلمنتقة (إسبانيا) فى الشعر الإسبانى المعاصر .

له عدد من الأبحاث المنشورة باللغة الإسبانية واللغة العربية فى مجال الشعر والرواية والقصة القصيرة ، وقد نشرت له عدة عناوين مترجمة من خلال المشروع القومى للترجمة وبعض دور النشر الخاصة ، وكذا من خلال مركز الترجمة بجامعة الملك سعود .

المراجع فى سطور:

الدكتور محمد حمزة إسماعيل الجواد

يعمل حاليًا أستاذًا للعمارة والفنون والآثار والحضارة الإسلامية بكلية الآثارجامعة القاهرة ، عمل قبل ذلك بجامعة الملك سعود والكويت ، وشارك فى العديد من الندوات والمؤتمرات المحلية والعربية العالمية وله إسهامات عديدة فى مجال التأليف والنشر والترجمة والمراجعة العلمية والنقدية - ومن بين هذه وتلك «موسوعة العمارة الإسلامية» و«القباب فى العمارة الإسلامية» «التخطيط غير التقليدى للمساجد فى الأندلس» وكتاب «العمارة الإسلامية » و« القباب فى العمارة الإسلامية » و« العمارة الإسلامية لكريزويل ، وأثره للمعارف الإسلامية المعربة » ... إلخ ، وقد راجع وقدم كتابين لنفس المؤلف ضمن هذه السلسلة .

المشروع القومى للترجمة

المشــروع القومــى للترجمــة مشــروع تنميــة ثقافيــة بالدرجــة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو، س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧-	مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	چورچ سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	پول ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	حسن بيومى

٧٥- فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦- جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٣)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨- العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩- شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠- بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١- الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢- مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣- مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤- موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥- منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦- طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧- نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨- الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩- الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠- وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢- أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣- محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤- مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥- مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦- ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧- هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨- الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩- تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠- مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١- النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢- السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣- قبر ابن عربى يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤- أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥- مدخل إلى النص الجامع	جيرارجينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦- الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧- صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩- حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠- النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١- المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢- الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

١١٣-	راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنيتل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد ڤاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالرءوف البمبى
١٤٧-	مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩- الأيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

١٨٩-	العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر	پول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١-	الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣-	عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة (رواية)	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	جيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١-	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى

٢٢٧-	المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١-	الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣-	فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	آرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤-	الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥-	ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦-	الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧-	مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨-	العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩-	العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١-	فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢-	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤-	الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥-	نساء مقاتلات	إليزابيتا آديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦-	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨-	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩-	لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣-	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	حسن بيومى
٢٥٤-	أقدم لك: الفلسفة	ديڤ روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥-	أقدم لك: أفلاطون	ديڤ روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦-	أقدم لك: ديكارت	ديڤ روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨-	الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١-	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢-	مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	چون جريين	على يوسف على
٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	جوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرءوف البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنونًا (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وبيل موريز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك: فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣- أقدم لك: بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطي للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠- أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايترى اسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوجين كلينباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٣٤١- قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٣٤٢- سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٤٣- العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤- الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٣٤٥- الركض خلف الزمان (شعر)	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧- الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠- بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١- مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢- قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥- التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦- الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧- متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨- أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩- محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠- أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١- التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢- تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣- حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤- حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥- سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦- نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧- القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البراق عبدالهادى رضا
٣٦٨- المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩- المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠- الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢- عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣- كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤- اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥- الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦- الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨- المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٣٧٩-	ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠-	حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١-	أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢-	تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣-	هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤-	القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥-	مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦-	دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧-	أغنيات وسوناتات (شعر)	چون دن	بهاء چاهين
٣٨٨-	مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٣٨٩-	تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠-	الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١-	الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢-	مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣-	فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤-	القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥-	آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٣٩٦-	السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٣٩٧-	أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨-	أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩-	أقدم لك: كامى	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠-	مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١-	أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢-	أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣-	ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	تودور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤-	تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥-	إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦-	المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧-	الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨-	معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩-	انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠-	خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١-	همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣-	أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤-	الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥-	صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦-	مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

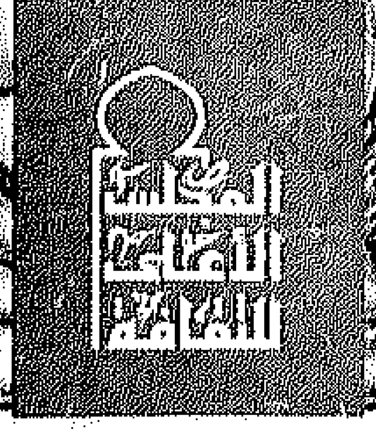
٤١٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبى للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكياڤللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	أقدم لك: نظرية الكم	ج. پ. ماك إيڤوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨-	أقدم لك: علم نفس التطور	ديلان إيڤانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

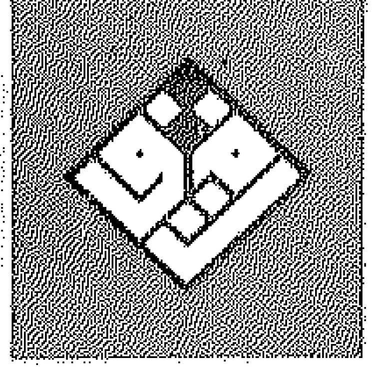
٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦- لا تنسني (رواية)	مريم جعفري	هويدا عزت محمد
٤٥٧- النساء في الفكر السياسي الغربي	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩- نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠- أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١- أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودي جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢- طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودي	عبدالرشيد الصادق محمودي
٤٦٣- الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤- ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتي	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥- قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعي
٤٦٦- حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧- التفكير السياسي والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٤٦٩- جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدي عبدالرازق
٤٧٠- الأراضي والجودة البيئية	جاري م. بيرزنسكي وآخرون	محمد السيد النتة
٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢- دون كيخوتي (القسم الأول)	ميجيل دي ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣- دون كيخوتي (القسم الثاني)	ميجيل دي ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤- الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عناني
٤٧٦- أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسي	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧- تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلاني
٤٧٨- الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لي شي دونج	عبد العزيز حمدي
٤٧٩- المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدي
٤٨٠- تساي ون جي (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدي
٤٨١- بردة النبي	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣- النسوية وما بعد النسوية	سارة چامبل	أحمد الشامي
٤٨٤- جمالية التلقي	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥- التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوي	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦- الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغني رجب
٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادي	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨- الحب الذي كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩- هُسِّرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسِّرل	محمود رجب
٤٩٠- أسمار الببغاء	محمد قادري	عبد الوهاب علوب
٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقي	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢- محمد علي مؤسس مصر الحديثة	جي فارجيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	أرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديساً (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقَّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى

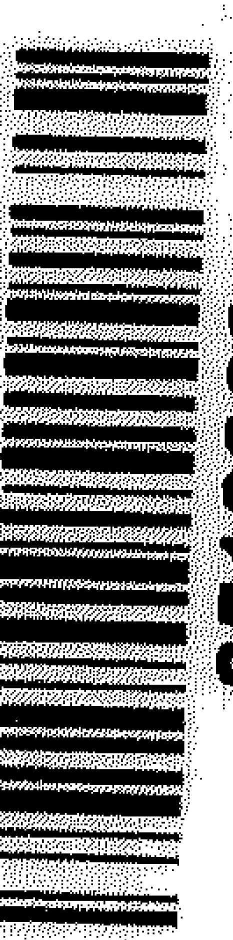
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٠١٤١ / ٢٠٠٣





تحتل دراسة المدن عامة والعربية خاصة ركنًا مهما من أركان الدراسات الجغرافية والتاريخية والحضارية والآثارية... وهذا الكتاب يحاول تقديم رؤية شاملة للفن الطليطلى خلال العصور الوسطى، ومع ذلك فالموضوع الذى يعالجه يتسم بالتعقيد، مثله فى هذا مثل المدينة نفسها التى تعتبر أكبر امتداد لتاريخها؛ ففيها تتشابك الاتجاهات والتأثيرات والرؤى المحلية، ومع مرور الوقت أخذ الزمن يترك بصماته المدمرة على الآثار الطليطلية التى سوف ندرسها. وإذا قارنًّا الفن المدجن فى هذه المدينة بمثيله فى المدن الأخرى لوجدناه أكثر وضوحًا فى طليطلة على الرغم من الملامح المتعددة التى يتسم بها. والفن المدجَّن هو الفن الإسبانى الذى جاء على يد المسلمين الذين بقوا للعيش فى الأراضى المسيحية.



... / أحمد محمود